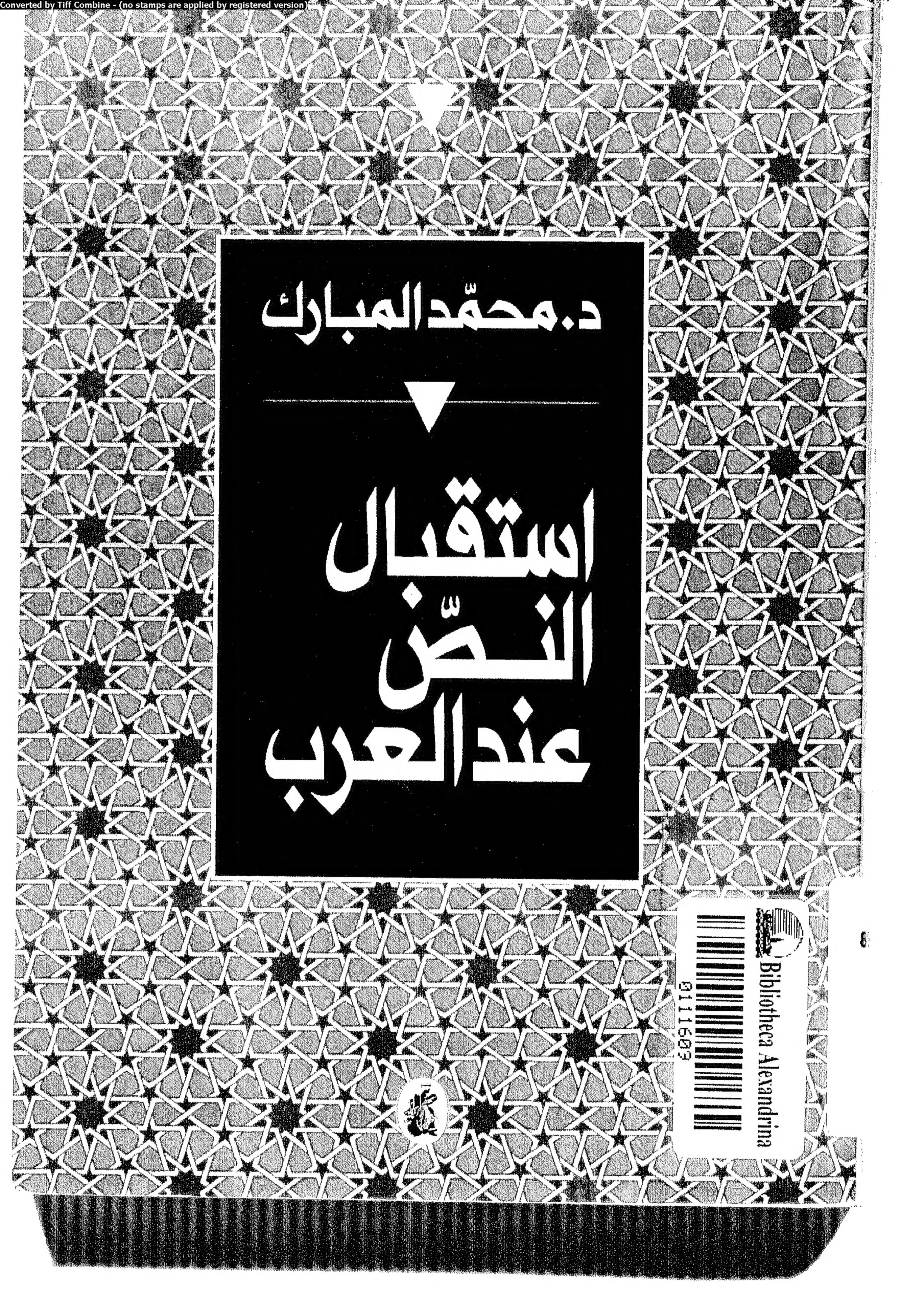
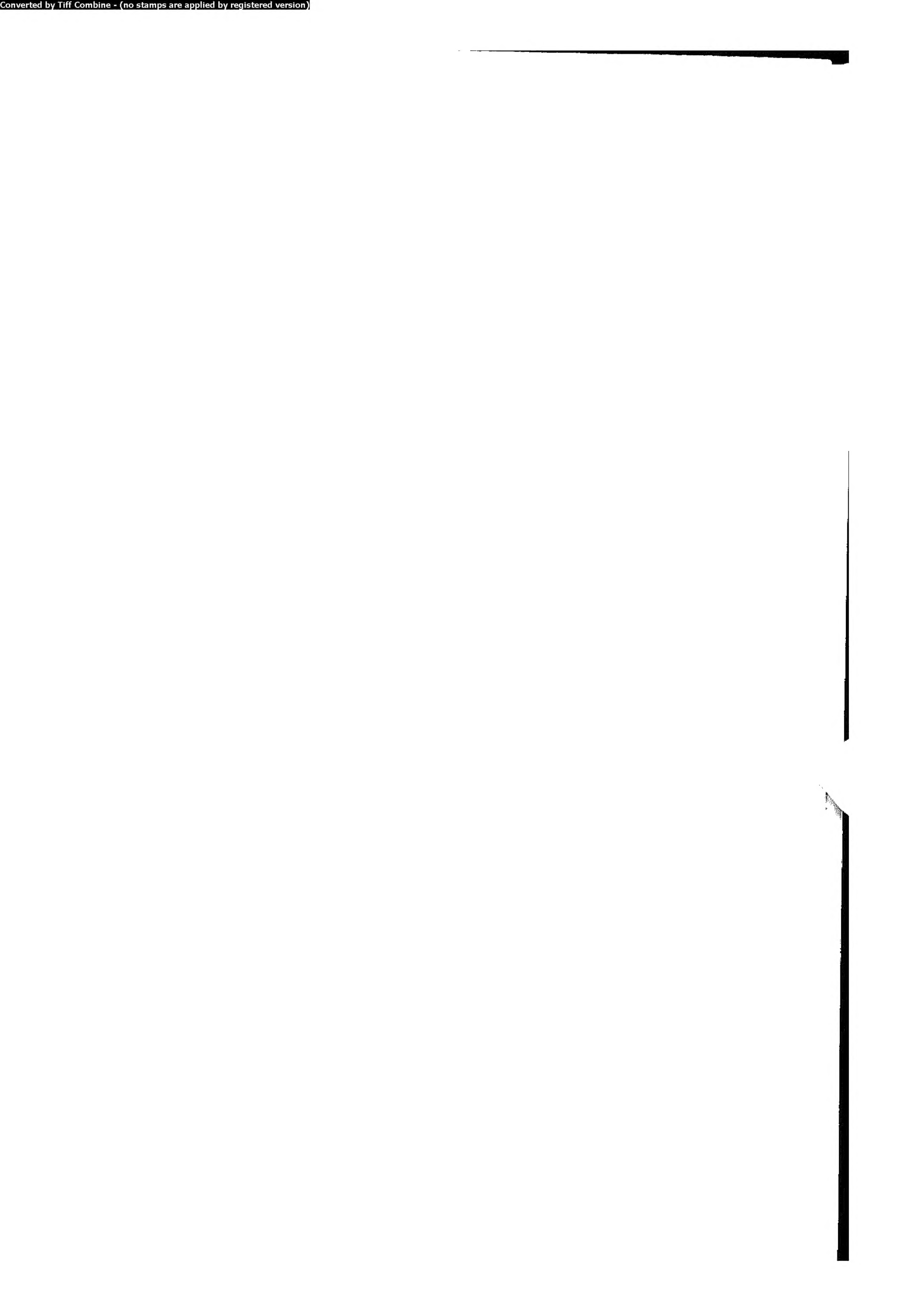

د. محمّد المبارك
استقبال
النصّ
عند العرب
Bibliotheca Alexandrina
0111603





استقبال النصّ عند العرب

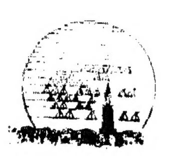
استقبال النصّ عند العرب / دراسات أدبيّة
د. محمّد المبارك / مؤلّف من العراق
الطبعة العربيّة الأولى ، ١٩٩٩
حقوق الطبع محفوظة

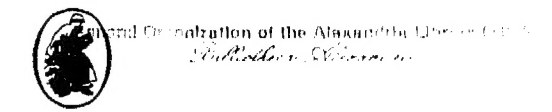


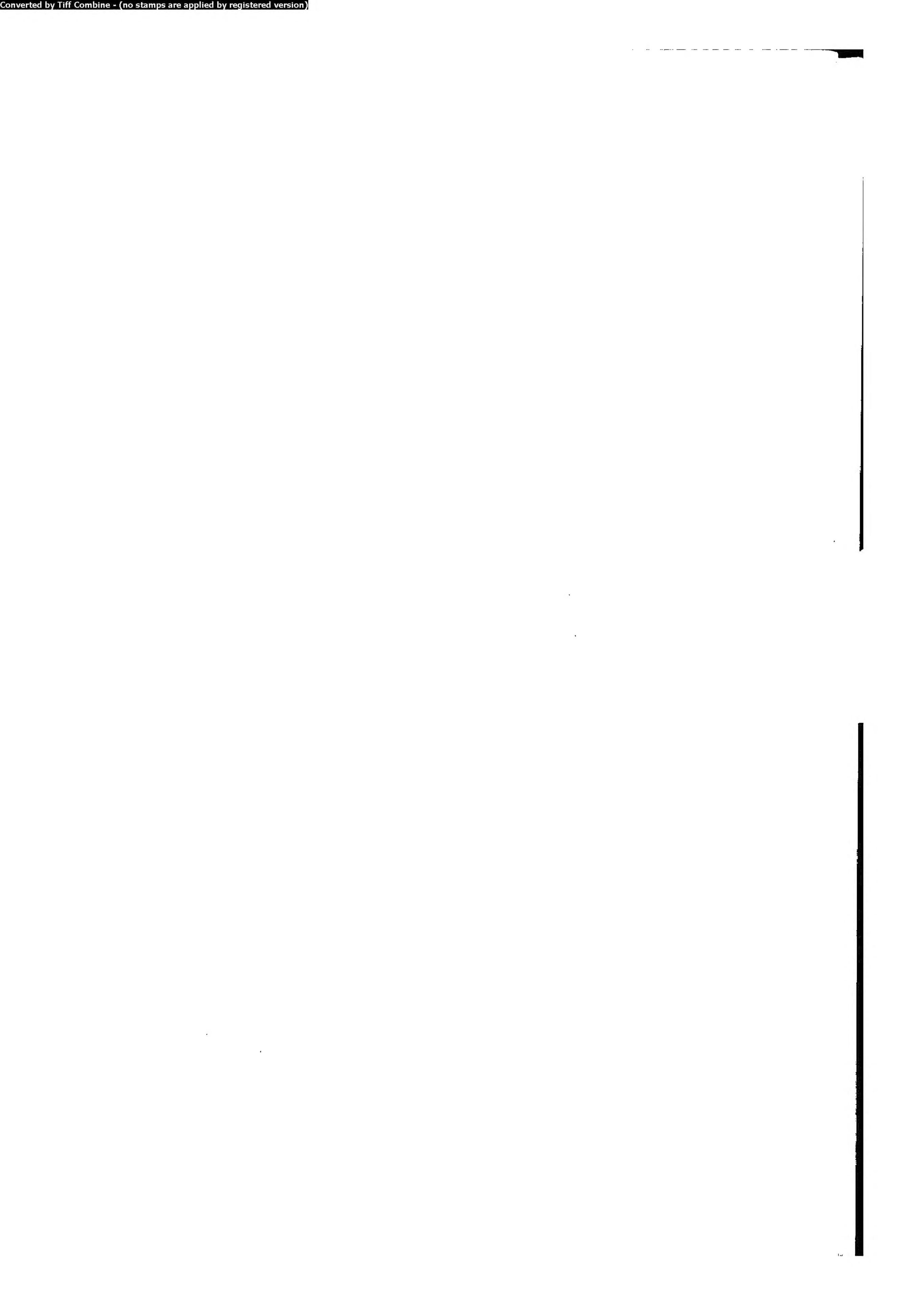
المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، ساقية الجنزير ، بناية برج الكارلتون ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٨٠٧٩٠٠ / ٨٠٧٩٠١
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
®
لوحة الغلاف :
زخارف إسلاميّة
الصفّ الضوئي :
ياقوت / عمّان

د. محمّد المبارك









إهــداء

اهديتني طفولتي

صباي

اهديتني الحياة

وحين فتشت، لكي أُقدم البديل

لم ألق، غير غربتي

وحزني الطويل

... الى أمـــي

المحتويات

الموضوع	الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا ، وبلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد ، وظهور المصنفات النقدية وتأثر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة ،وبلغت هذه العناية حدا يدفعنا الى القول ان النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الادب . وقصده بخطابه النقدي قصدا ، وحث الشعراء على ان يكون شعرهم متوجها اليه ، فهو الموئل الذي يقف الادب عنده وهو الغاية من كل قصيد وانشاد . فالنصوص الادبية ليست من انتاج الاديب او الشاعر فقط بل هي ايضاً من انتاج المتلقي وهذه الحقيقة التي قد تثير التساؤل ، ماثلة في النصوص النقدية العربية ، وان بذل جهد تحليلي عميق واستنطاق علمي لنصوص النقد يكشف بجلاء دور المتلقي في ولادة النص الادبي .

ونظرية التلقي اليوم من اكثر نظريات الادب اهمية ، واشدها صلة بمقياس الجودة الادبية . فالمتلقي هو من يحدد ابعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الادبية فيه ، والعمل الادبي جوهرا وحقيقة اثر وتأثير . فاذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقق للادب ادبيته ، ومنح النصوص قيمة عالية ، ووفر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور . فخلود الاعمال الادبية انما هو خلودها في نفوس متلقيها .

لقد أُفعِمَ الدرس الادبي المعاصر بموضوع التلقي ، وانشغل النقاد ومعنيو الادب والفكر بالكشف عن هذا الحقل الجديد في الثقافة الادبية !! وظهر من يضع نظرية التلقي موضع الجدة الكاملة ، فهي في حلتها الجديدة محض ابتكار الغرب ومضمار نشاطه الفكري الذي لا يستقر على نظرية حتى يغادرها الى حقل معرفي آخر ولاعلى رأي إلا اوجد له معادلا وضدا . . وكان حريا بالاديب العربي وهو يواجه هذا الاهتمام والعناية المتزايدة بمفاهيم التلقي والقراءة والاستجابة والاستقبال . . أن يتوقف ليتساءل عن المدى الذي سوف تبلغه هذه النظرية في الغرب ، وهل نشهد قريباً انزواءها وعزوف الباحثين عنها شأن النظريات الاخر أم أن الجو الثقافي ما زال مشحونا بالقراءة عنوانا لرؤية جديدة للنص ونمط آخر من التفكير في الظاهرة الادبية . ونحسبُ ان هذه النظرية وما رافقها من مفاهيم لما تزل غضة طرية وما زال الكلام فيها متسعا وقد يحمل اصحابها ونقادها المتحمسون بعض شتاتها ليلقوه في ذاكرة القرن الواحد والعشرين

.. فهل (القراءة) احساس بشيخوخة فكرية وصل اليها الغرب ويحاول مقاومتها بتجديد الكلام عن حقيقة القراءة وجوهرها ، ودورها في تفسير الحياة الفكرية والادبية ..؟ ام هي ارهاص باحساس الانسان المعاصر بالشرود والانصراف عن القراءة الحقة فجاءت نظرية القراءة لتعيد اليه توازنه وترده عن هذا العزوف الخطير ان مشكلة التلقي التي تذر قرنها في الساحة الثقافية في الغرب ايذان بتغيير خارطة الادب والنقد . فما هو مطلوب : قارئ فائق وممتاز يعي ابعاد النص ويغوص في اعماقه قبل التفكير بايجاد كاتب للنص او ناقد له .

وما كان اختيارنا لموضوع القراءة والتلقي في النقد العربي استجابة ورد فعل ، او حديث حادث .. لان مشكلة التلقي توجد حيثما يوجد الادب . فمن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية العربية عن مفهوم مهم مثل التلقي ، ولا يكمن السبب في اغفال واستغفال بل في التهيب من الدخول في موضوع غير واضح الأبعاد غير منسجم الملامح . وفي الوقت الذي تتوالى فيه الدراسات المتخصصة في الموروث الشعري والنقدي والادبي عامة ، نفتقر الى دراسة واحدة او دراسات مستقلة في هذا الموضوع ، وتوجد اشارات وامارات على التلقي في هذه الدراسة او تلك ، وهي على الرغم من سرعتها وعفويتها مهمة في تنبيه الوعي الى حقل جديد في دراسة الموروث النقدي .

وما ان توغلنا في الدرس ومعاينة الموروث في مصادره الاساسية حتى وجدنا التراث مستجيبا ومطاوعا لدراسة قائمة على التلقي .. وحين قدر لعملنا هذا ان يقدم دراسة طابعها الاستقصاء والاستكشاف للتراث النقدي في عصور تفتحه وازدهاره فان مجالات كثيرة مازالت بحاجة الى من يزيل عنها الغطاء لا سيما اذا درس ناقد واحد او مصنف واحد او اتجاه نقدي او شعري وتركز البحث فيه وحوله . وأحسب ان طريقاً جديداً وغنياً قد فتح ، يمكن انطلاقا منه تثمين المنجز النقدي الحقيقي المتعلق بالتلقي الذي قدمه الاسلاف واثره في بناء ادبية معاصرة .

لقد فرض الموضوع خطة البحث ، فكان مهما دراسة المصطلح دراسة وافية ، وأخذ قضاياه الاساسية مأخذ الروية والتمعن . واذ طرح التلقي في الغرب بقوة وحماسة فينبغي اذاً الاحاطة ولو جزئيا بحقيقة الفهم الجديد لنظرية القراءة والتلقي .. اذا ان هذا التناول وان كان مختصرا غير محيط بظروف تأسيس المصطلح احاطة دقيقة غير انه كاشف لبعض جوانب ما يدور في العقل الاخر ، ومحاولة استخلاص نوازع هذا الاتجاه الدراسي واغراضه معتمدين في ذلك على بعض المصادر الأساسية والمترجمة .. فقد وجدنا من المناسب ان يكون التطرق للاتجاهات المعاصرة مدخلا الى دراسة الموروث النقدي العربي . فما يمنح جهد الاسلاف قيمة وحيوية

سبقهُ وتناوله للتلقي ومنحه ما يستحق من العناية والدراسة والاهتمام . . غير ان التلقي ليس هو هذا الذي انبعث بقوة في السبعينات في المانيا وفي جامعة (كونستنس) تحديدا ، انه مفهوم ملاصق للادب وهو عنوان ادبية الكلام فهو سابق لكل تاريخ ، وكان للمدارس الادبية على اختلافها آراء مهمة فيه ، وقد درسنا ذلك في الفصل الثاني اذ دار الكلام فيه على ثلاثة مباحث هي العامل النفسي والعامل الاجتماعي والاسلوبية الصوتية . . ولم يكن الرأي النقدي العربي القديم غائبا بل كان اساسيا وفاعلا ، فقد وجد هذا الرأي مكانه الطبيعي بين الاراء في الفصلين الاول والثاني ، وقد ادخلنا الرأي النقدي العربي كلما وجدنا ذلك مساغا ومقبولا ، وكلما عثرنا على آصرة ما تربط بين الرأي الحديث وآخر مشابه له كان للنقد العربي فضل السبق اليه . اما الفصل الثالث فقد خصص للتلقي الشفاهي ، وهو ذو علاقة وثيقة بالشعر والانشاد ، ودرسنا فيه علاقة الشعر بالخطابة واختلاف متلقي الشعر عن متلقي الخطبة لاختلاف الجنس الادبي . ودرسنا ايضاً اثر العصور في اختلاف الذوق الادبي . مع ايضاح اهمية التلقي الشفاهي في مجمل عملية التلقي ، فلا يغض من ثقافتنا ان يكون جانب منها شفاهيا . فهذا النوع من التلقي مصاحب للقراءة ومرافق لها . ويجب تبديد الوهم الغربي الذي يصف الثقافة العربية بأنها ثقافة شفاهية . . لقد اوضحنا ذلك مستندين الى حقيقة تلقي الشعر وعلاقته بالانشاد وتقديم التلقي الشفاهي على انه ملاصق للشعر لخصوصية الجنس الادبي . والانشاد لايقتصر على الشعر العربي وان كان للعرب فيه مزية لما تتمتع به الاوزان الشعرية عند العرب من تنوع وفراده موسيقية وايقاعيه .

وخصص الفصل الرابع للقراءة مفهوما وتصورا وانواعا . . واوضحنا بالدليل العلمي المُستقى من النصوص النقدية أن القراءة الفاعلة الدقيقة للنصوص الشعرية كانت موئل اهتمام النقد العربي . وقدمنا قراءات منفردة للنصوص الشعرية وقراءات مقارنة بين ناقد وآخر . وهدفنا استخلاص القيم القارة في العقلية النقدية والجوانب التي استدركها النقد ومنحها قوة وجود اساسية . وقد اوقفنا هذا التحليل على تقدير القيمة الجمالية للنصوص وما تحويه من امكانات معرفيه واخلاقية . اما التأويل فكان موضوع الفصل الخامس ، والتأويل وان هو قراءة خاصة للنص الادبي بيد اننا افردنا له فصلا مستقلا لاهميته في الوعي النقدي بل في مجمل الفكر العربي . وكان اهتمامنا مقتصرا على التأويل الادبي ،لذا فقد ركز هذا الفصل على العلاقة الرابطة بين هذا المفهوم ومفهومين آخرين مهمين هما المجاز والتخييل . وكان الفصل السادس مناسبة لاكتشاف القيمة الابداعية في النصوص الادبية ، من خلال مفاهيم بلاغية ونقدية شائعة كالمطابقة والالتفات ؛ اذا ما دُرست من زاوية المستقبل الذي يدمج وعيه بوعي النص .

التمهيـــد

بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي ، منذ الارهاصات الاول التي تشكل عندها النقد . فاذا كان نقد النصوص مرافقا للشعر ، فان التلقي مرافق للاثنين . فتاريخ النقد وتاريخ الشعر يرافقهما تاريخ للتلقي . وهذه بديهة يشهد بها الادب ويلهج بها النقاد لكن تكوين اطار معرفي يستند اليه التلقي بصفته ظاهرة لصيقة بالنص حدث بعد ان تطور المفهوم الادبي والنقدي وظهرت كتب النقد ومصنفات البلاغة واصبح التبليغ والابلاغ والتبيين والبيان من قضايا النقد الجوهرية ، فكنه الظاهرة الكلامية وهي مادة الادب (ابلاغيه بلاغية) اذ تشير ظاهرة التلقي الى استيفاء المعنى الادبي واستخلاصه من النصوص . وكيفية تلقي النص واثر النصوص في نفوس متلقيها هو جوهر القضايا النقدية بل هو جوهر الادب ، فللنص مواضعاته وله صفاته وطرقه في التبيين والاستمالة وللمتلقي مواضعاته ايضاً وله طرقه في فهم النص واتخاذ موقف منه . . . وله ايضاً استعداد نفسي ان قل او ضعف قل التأثير او انعدم . . لكن كلا من الشاعر والمتلقي يضمهما نظام بياني واحد ، هو البيان العربي . . وان هذه المرجعية توجد قطعا تفاهما بين الطرفين ، يجعل احدهما في حوار دائم مع الاخر ، لا سيما حوار المتلقي الذي يستجيب للنص ، ينفعل به ويتأثر . فليس المفهوم الجمالي وحده هو من تضع البنية البيانية العربية نفسها من اجله ، بل يقف معه المفهوم القيمي وهو يحث على الفعل وينسجم مع التغيير . ويمكن تلمس المهام الدقيقة لنظام البيان هذا منذ البوادر الاول لنشأته ونفاذه في العقل والوجدان . وحين يمتلك هذا النظام منطق الوجود الكلي الذي يتبلور في الرؤية الحاثة على الفعل ، يكون للعاملين الاساسيين (النص والمتلقي) هيمنة اساسية لاشكلية ، واذ وجد مسوغ يسمح باقتران الكاتب والنص على اساس العلاقة الوثيقة بينهما وعلى اعتبارات أخر تمس جوهر الظاهرة الادبية ، فان نظام البيان بُنيَ على ثلاثة اسس هي الشاعر والنص والمتلقي ، تحمل كلها هيكل البناء ، ويمثل المتلقي الركيزة الاولى فيها . . . فما صفات هذا المتلقي الذي شكل ركيزة البيان ؟

ليس نظام البيان العربي نظاما استطراديا ، يعنى بوضع قواعد ويطالب بتطبيقها فقط . . وان حالة البيان ليست من الاشياء المتحصلة في الفكر التي يمكن الامساك بها والتصرف على وفق ما تتيحه من امكانات ، وليست هي ايضاً بالغائبة التي تتسامى في علو مطلق وتترفع عن كل ما يبصر ويجسّم . . بل هي نتاج العقل حين ينزع نحو الوحدة والتنظيم وهي نتاج الوجدان ، حين يجعل لهذه الوحدة لونا وذوقا وجمالا . وامكانات العقل لا تحد وامكانات الوجدان ممتدة ما امتدت النفس البشرية في نوازعها وطموحاتها وأفقها غير المحدود .

واذا كان نظام البيان ممتداً في جانبيه العقلي والوجداني فكيف يحد المتقبل او المتلقي بنظام غير محدد أصلا ؟ وليس هنا موضع اشكاليه معينة في الفكر ، لان الاشكالية توجد حين لا يوجد جواب شاف يستجيب لسؤالها . . ولكنها مواضعة فكرية اثبتها نظام البيان العربي وفصلها واوجد لها حيزاً في كتب النقد والبلاغة . . فالمتلقي هو الكائن المحدود في مواجهة نظام واسع الآفاق مطلق الامكانات . . وأمام حرية المتلقي في تقويم النص تقف حدود اللغة . التي تجمع النص والمتلقي في حيز واحد محدد الابعاد . . وطبيعة اللغة محدّدة لأفانين القول ولولا هذا التحديد ما اجتهد الادباء في سلسلة طويلة من طرق المجاز والعدول . . كل ذلك خروج على التحديد ، وهو مع ذلك موصول بامكانات اللغة . . لاننا لانستطيع الا أن نصف انواع الخروج هذه باللغوية ، انه خروج على اللغة وعودة اليها في الوقت نفسه ، وتنويع لا يلغي الاصل ضرورة . . فالمتلقي إذاً هو المطلق من حيث الفكر المحدد من حيث اللغة ، وبين الاطلاق والتحديد يتشكل فعل التلقي ويتجلى الحوار المطلوب مع نصوص الأدب . واذا كان لنظرية التلقي خصوصية في اطار نظام البيان فانها خصوصية وردت اليها من الاستعمال ، فقد أوجد النص القرآني فضاء جديدا من التعامل بين النص والمتلقي . . حقاً لم يخرج النص المعجز على كلام العرب ولكنه ليس امتداداً له ، فقد اثبت في الذاكرة السامعة والقارئة نظاما في استعمال اللغة ، وطريقة جديدة في الاصغاء حين يكون القرآن مرتلا ، وفي القراءة حين يكون مقرؤا . . طريقتان في التلقي ظلتا تلازمان النص المعجز طوال العصور ، ولاتجور احداهما على الاخرى ، مهما تعددت وسائل الكتابة وكثر القراء . ، ومنح النص القرآني متلقيه حريّة في اكتشاف دلالاته المتجددة ، فوسعت هذه الحرية لذة الاكتشاف لدى المتلقي فالاساليب اللغوية المستخدمة وان اصبحت معطاة بفعل ثباتها في النص ، غير ان التمعّن فيها كل حين يضفي عليها جدة وديمومة ، لان معانيها ممتدة الى غير نفاذ . فالمتقبل في التراث النقدي هو الذي قرأ القرآن وسمع تلاوته وادرك جزءاً من جمال الصياغة فيه ، وهو مَنْ ادرك معنى حرية القراءة في مواجهة نص اعجز الخليقة عن الاتيان بمثله ، فهو ليس مستهلكا للنص بل عنصر مفكر فيه . لقد اوجد القرآن هذا النوع من التلقي اذ يوقظ الوعي وينبه الفكر الى جملة من الاساليب الجمالية ، التي تضفي على السياق خلابة أخّاذة . . . فالمطلوب أن (يتمعّن) المتلقي في كلمة الله ، ليترسخ الاعجاز في نفسه وليكون قبوله القائم على الوعي واعمال الذهن طريق الهداية الصالحة القويمة .

وأول خطاب وجه الى المتلقي هو خطاب الاعتبار المسمى بالنصبة وهو واحد من الدلالات

الخمس التي ذكرها الجاحظ . فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد ، وذلك ظاهر في خلق السموات والارض وفي كل صامت وناطق وجامد ونام ، ومقيم وظاعن ، وزائد وناقص ، فالدلالة التي في الموات الجامد ، كالدلالة التي في الحيوان الناطق . فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان ، ولذلك قال الاول (سل الارض فقل : من شق انهارك وغرس اشجارك وجنى ثمارك؟ فان لم تجبك حوارا ، أجابتك اعتباراً [1] لقد اصبحت اشياء الكون واسطة لايصال رسالة الى المتلقي ليتمعن في جوهر الاشياء الماثلة أمامَه وحقيقة وجودها وموجدها ، فان باعثها هو الله سبحانه ، فأساس خطاب الاعتبار اذن اعمال العقل وتحريك الفكر فالمتلقي كما اريد له ان يكون ، رابطاً الاسباب بالنتائج موصلا الظواهر بأصولها ، فالنصبة «اداة تواصل تحمل رسالة صامته او خطاب بالحال . . ومصدر الرسالة وباثها هو الله خالق العالم ، ومتلقيها هو الانسان الذي يتأمل الكون من حوله فيستخلص منه وجوه الحكمة الالهية» [2] : من صور التوجه القرآني نحو المتلقي التي تثري النص وتزيد غناه المعرفي وأثره الجمالي قوله تعالى ﴿ولو ان قرآناً سيرت به الجبال او قطعت به الارض او كلم به الموتى . . .﴾ [3] وقوله عز وجل ﴿كلا لو تعلمون علم اليقين ، لترون الجحيم . .﴾ [4] فقد ترك الجواب لانه من شأن المتلقي ، فكأنه قال «لكان هذا القرآن» [5] وكأنه قال في الثانية «لأقلعتم عن باطلكم او لتحققتم مصداق ما تحذرونه» [6] .

فالمتلقي السامع للقرآن والقارئ له هو الذي شكل دلالة الجواب ، لقد ابقى نص القرآن الكريم الجواب مفتوحا وان اوحى به خير ما يكون الايحاء . . اراد ان يبقي للمتلقي دورا وافقا يشكله بنفسه كي يتواصل ويتمعن ويُغذ السير في استجلاء معاني النص . . ونستطيع ان نضع عددا من الاجوبة في صياغات متعددة وفي اطار المعنى السياقي الذي اساسه التصديق بوعد الله والتحذير من تجاوز حدوده سبحانه .

وقال عز وجل ﴿وسيق الذين اتقوا ربهم الى الجنة زمرا حتى اذا جاءُوها وفتحت ابوابها﴾ [7] . يلاحظ ان حذف الجواب وضع المتلقي في اقصى حالات الترقب والانتظار وهذا الترقب قائم على موحيات لفظة (الجنة) ، ابوابها ورياضُها وثواب العابدين الذين يدخلون

---

(١) الجاحظ . البيان والتبيين ٨١/١ .

(٢) ادريس بنمليح . الرؤية البيانية عند الجاحظ ص ١٢١

(٣) سورة الرعد : ٣١

(٤) سورة التكاثر : ٥ ، ٦

(٥) السجلماسي . المنزع البديع ص ١٨٩

(٦) نفسه ص ١٨٩

(٧) سورة الزمر : ٧٣

جماعات ليتلقوا وعد الله لهم بالخلود . . . لقد شحذ النص القرآني خيال المتلقي وايقظ ذهنه ، ليتواصل مع النص ويدرك مغزى الجواب المحذوف «وانما يحذف الجواب في مثل هذه الادوات المقتضية الجواب لقصد المبالغة ، لأن السامع يترك مع أقصى تخيله بتقديره أشياء لا يحيط بها الوصف» .(١)

ان تقدير الوصف ترك للسامع والقارئ ، ولو شاء المرء ان يرى الجنة من خلال الاوصاف والنعوت التي خص بها القرآن هذا الموئل المقدس لما خرج بتصور واحد معين ، بل بتصورات عديدة تحاول كلها الاحاطة بهذا الوعد الالهي ، فالمتلقي في القرآن هو ذلك الذي يعمل الفكر لكي يتحصل المعنى تحصيلا ويستخدم طاقة الخيال لرؤية ما يوحي به النص . فالتوجه نحو المتلقي اذن وجه من وجوه الاعجاز في القرآن ، وهي حقيقة مهمة انتبه اليها ابو سليمان الخطابي (٣٨٨ هـ) حين قال (قلت في اعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس ، فلا يكاد يعرفه الا الشاذ من آحادهم ، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس ، فانك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا اذا قرع السمع خلص الى القلب من اللذة والحلاوة في الحال ، ومن الروعة والمهابة في اخرى ما يخلص منه اليه ، تستبشر منه النفوس وتنشرح له الصدور حتى اذا اخذت حظها منه ، عادت مرتاعة قد عراها من الوجيب والقلق ويغشاها الخوف والفرق تقشعر منه الجلود وتنزعج له القلوب ، يحول بين النفس وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها)(٢) وأورد الخطابي دليلا على كلامه هو اسلام عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، ومن اسبابه سماعه لاخته وهي تقرأ سورة طه .(٣)

ان هذا التوجه نحو المتلقي ميزة خاصة وسمة من سمات النص القرآني الكثيرة ، وهو يتجلى في مخاطبة الانبياء عليهم السلام للاقوام الخارجة عن الايمان فاسلوب الحوار وطريقة التخاطب التي يستخدمها الانبياء وما تتضمن من ابعاد نفسية وجمالية ، تحمل المتلقي على الانصات لقوة الحاجة العقلية ووضوح البيِّنة ، فيقف متأثرا مفكرا في الكلام نفسه وفي أبعاده القصيَّة التي تظل لصيقة بالذاكرة ، قال تعالى ﴿وقال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم ايمانه أَتقتلون رجلا ان يقول ربي الله وقد جاءكم بالبينات من ربكم وان يَكُ كاذبا فعليه كذبه ، وان يك صادقا يصبكم بعض الذي يعدكم ان الله لا يهدي من هو مسرف كذاب﴾ .(٤)

---

(١) السجلماسي ، المنزع البديع ص ١٨٩ .

(٢) ابو سليمان الخطابي . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص ١٢

(٣) نفسه . ص ٦٤

(٤) سورة غافر : ٢٨

يكشف النظر في هذه الآية الكريمة نوعا خاصا من توجه النص نحو المتلقي ، ذلك المتعلق بالاقناع والتأثير ، والحوار والدليل البياني واستمالة المتلقي بلطف ، على الرغم من الحجة الواضحة ، التي يضعها النص امام المتلقي . . وفي النص القرآني هذا ، نوع من التحذير ورد بصورة لطيفة سهلة يقتضيها السياق ، اذ لم تبدأ الآية بالتحذير بل بالحث على الرؤية والتفكير والتمعن . . اما السؤال الذي استخدم حرف الاستفهام (الهمزة) فقد ترك دون جواب ، لان الجواب مضمن فيه وعلى المتلقي اخراجه ، وقد يقود هذا التساؤل الى التوبيخ من نية القوم في قتلِ رجل لمجرد قوله ربي الله ، وبعد ان أخذ النص من المتلقي انتباهه كلّه ، عضد ذلك بالنصيحة الصادقة وهي اغراء المتلقي للتمعن من جديد في جوهر الآية ، اي انكم ان عدلتم عن القتل فان النفع اكيد ، بينما القتل ليس فيه الا الضرر . قال ابن الأثير معلقا على هذه الأية (الا ترى احسن مأخذ هذا الكلام وألطفه ، فانه أخذهم بالاحتجاج على طريقة التقسيم فقال ، لا يخلو هذا الرجل إما أن يكون كاذبا ، فكذبه يعود عليه ولا يتعداه او يكون صادقا ، فيصيبكم بعض الذي يعدكم إن تعرضتم له . وفي هذا الكلام من حسن الادب والانصاف ما اذكره لك ، فأقول انما قال (يصيبكم بعض الذي يعدكم) وقد علم انه نبي صادق وان كل الذي يعدهم به لابد وان يصيبهم ، لا بعضه لانه احتاج في مقاولة خصوم موسى عليه السلام ان يسلك معهم طريق الانصاف والملاطفة في القبول ، ويأتيهم من جهة المناصحة ليكون ادعى الى سكونهم اليه) .(١)

ولعل ما جرى من جميل القول والحوار بين ابراهيم عليه السلام وابيه ، حين دعاه الى الايمان ، يوضح المنزلة التي وضعت للمتلقي في التنزيل الحكيم ، فضلا على نمط الخطاب الذي يأخذ بعين الاعتبار موقع الابوة والبنوة وان كان الاب غير مؤمن ، فان الكلمات أفعمت بعاطفة قوية ، عاطفة الابن ، ابراهيم ، وادراكه مقدار الخطأ الذي انساق اليه ابوه ، انه اولى الناس بالهداية فقد رتب القول على وفق طريقة فائقة الدقة ، ووضع المتلقي بسبب هذا النظام الخاص في القول امام سياق يشد الانتباه ويهز العقل ويذهب عميقا في الوجدان ، وقد سدّت امام المتلقي بسبب تتابع الكلمات الكريمة كل حجة ، فأصبح في مواجهة هذا الانسياب الجميل في اللغة . قال تعالى ﴿واذكر في الكتب ابراهيم انه كان صدّيقا نبياً . اذ قال لابيه : يا ابت لم تعبد ما لا يسمع ولا يبصر ولا يغني عنك شيئا . يا ابت اني قد جاءني من العلم ما لم يأتك فاتبعني اهدك صراطا سويا . يا أبتِ لا تعبد الشيطن . إنَّ الشيطن كان للرحمن عَصيا ، يا أبتِ إني أخاف أن يمسَّكَ عذابٌ من الرحمن فتكون للشيطن وليا﴾ (٢) وقد اضفى حرف اللين والمد

(١) ابن الأثير . المثل السائر ٢/٢٩٥ ، ٢٩٦ .

(٢) سورة مريم . ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ .

(الياء) المفتوح والمطلق على النص بعدا يأخذ بمجامع القلوب ويتجاوب مع نظام التتابع في الكلام والانتقال من حالة قولية الى اخرى لها علاقة وثقى بها . . فبين العلم الذي ورد على ابراهيم وبين اتباع ابيه له علاقة وثيقة ، يضمها نظام الكلام القرآني أمّا نهايات الآيات فقد تجاويت مع المعنى الكلي العام فهي من خلال صورتها اللفظية الموحية ، تخاطب اعماق النفس ومكامن الوجود لان خطاب ابراهيم لابيه ماكان الا عبرة ومثلا .

ويلاحظ مقدار احتواء هذا النص الكريم على اللين والرفق لا سيما تكرار حرف النداء والمنادى ، ليصنع معادلا في ذهن المتلقي بين دعوة الناس الى الله ومنهم ابوه والخلق الرفيع ولتظل الذاكرة على مدى العصور يقظة تربط بين علم الانبياء واخلاقهم ، وقال جل شأنه في أهل الجنة ﴿كلما رزقوا منها من ثمرة رزقاً قالوا هذا الذي رزقنا من قبلُ واتوا به متشابها﴾ .[١] فقد قال المفسرون (انما كانت ثمار الجنة مثل ثمار الدنيا في اللون دون الطعم ، لان الانسان اذا ظفر بشيء من جنس ما سلف له به عهد وتقدم له معه الف ، ورأى فيه مزية ظاهرة وفضيلة ثابتة وتفاوتا بينه وبين ماعهد بليغاً ، افرط ابتهاجه واغتباطه ، وطال استعجابه واستغرابه ، وتبين كنه النعمة فيه وتحقق مقدار الغبطة به .[٢] يضع هذا التفسير للنص القرآني الكريم المتمعن فيه امام عنصر مهم في مجمل عملية التلقي ألا وهو المفاجأة ، فقد اشار النص الى قيمتها في الاحساس باللذة وان تحقق ذلك في الطعام عند أهل الجنة . . . ولو نقلنا ذلك الى النص فان عنصر المفاجأة لا يقل تأثيراً عن الاول ، وقد انصرف التفسير كما هو واضح الى شمولية الظاهرة ولم يقصرها على الحدث الذي وردت فيه . والله أعلم بالطبيعة البشرية . وهو الذي وسع علمُه السموات والارض ، فالاستغراب والغبطة علامات فرح المتقبل واقباله ، فاذا تحقق ذلك في النص ، كان مدعاة للتفاعل بينه وبين المتلقي . اذن المزية هي في الجديد الذي لم يؤلف ولم يسبق به عهد . . والمفاجأة تكسر الاعتياد والرتابة وتقود قطعا الى الجدة . . ويلاحظ خصوصية التركيب الجمالي في القرآن الكريم التي تعني المتلقي اولا وآخراً ، مثل قوله تعالى : ﴿فاصدع بماتؤمر﴾[٣] وهو أبلغ من قوله فاعمل بما تؤمر وان كان هو الحقيقة كما يقول ابو سليمان الخطابي (والصدع مستعار وانما يكون ذلك في الزجاج ونحوه من فلق الارض ، ومعناه المبالغة . امر به حتى يؤثر في النفوس والقلوب تأثير الصدع في الزجاج ونحوه)[٤] . . .

(١) سورة البقرة آية ٢٥ .

(٢) الزمخشري . الكشاف ١٠٨/١ وينظر : فن الجناس . على الجندي ص ٣٠ .

(٣) سورة الحجر /٩٤ .

(٤) ابو سليمان الخطابي . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص ٤٠ .

فالمعاني التي لها وقع في النفوس هي المعاني المقصودة في نظام البيان العربي ، واوجد النص القرآني طريقا مفضيا اليها بوسائل البيان ، وبالعوامل المكونة للنص ، فلا غرابة اذن ان يسمى حازم القرطاجني المعاني التي ليس لها وقع في نفوس الجمهور بالمعاني الدخيلة « . . . والصنف الآخر وهو الذي سميناه بالدخيل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة اصلا ، اذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور»[1] ونتوقف عند عبارة (حسن الموقع) التي أشار اليها حازم . . فهي تعني فيما تعنيه الاحساس بالجمال ، فما كنه المسألة الجمالية في النقد العربي؟؟ ان المتلقي هو الذي يكتب النص من اجله ويتوجه به اليه ، وهو الذي تعنيه قيم النص الجمالية ، ولكن الجمال في النقد العربي ليس الشعور باللذة فقط ، فهذا الشعور جانب واحد لا يتكامل المفهوم الجمالي به وحده . وقد تكون ميزات الخطاب الشكلية كافية لاحداث اللذة ، ولم يكن هذا منزع النقد العربي ولا الفكر العربي في فهمهما للقيمة الجمالية . اذ أن جمال النص يشكله عاملان اساسيان حققهما ابن طباطبا في عيار الشعر ، وأحسب ان النقد العربي قد تمثل هذين العاملين ، وتفحص اثرهما . قال ابن طباطبا في اشارة الى العامل الاول : « . . . فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والانف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفهم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المر»[2] . فهنا ادراك لفاعلية الحواس وأثرها في تمثل الاحساس الجمالي ، فالحاسة هي التي تستمتع بآثار الجمال . . غير أن هذا العامل يبقى دون اكتمال حتى يتحقق العامل الثاني ، ويمكن فرز هذا العامل وتشخيصه من كلام ابن طباطبا نفسه في اثر الجميل وهو ان «يسل السخائم ويحل العقد ويسخي الشحيح ويشجع الجبان» [3] واذ يرتبط كلامه الاول باللذة والمتعة الجمالية الخالصة ينصرف كلامه الاخر الى الحث على الفعل . قطبان اساسيان يشكلان جوهر القيمة الجمالية عند العرب . وجوهر الخطاب الادبي (شعراً كان أم نثراً) ، اذ تتركز العناية بالمتلقي انطلاقا من هذين العاملين .

ان توجه النقد العربي نحو المتلقي ، وعنايته بالادب الذي يشكل المتلقي بعدا من ابعاده ويشارك في صوغ أثره الجمالي يضعنا امام عدد من المبادىء الاساسية التي تصح مدخلا لتلمس حقيقة الجهد النقدي في جانبه المتعلق بالتأثير . . واذ درسنا هذه المبادىء في مباحث

---

(١) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٢٥ .

قال القاضي الجرجاني واصفا ما يشعر به المتلقي عند انشاد الشعر الجيد «ثم تأمل كيف تجد تفسك عند انشاده وتفقد ما يداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب اذاسمعته . الوساطة ص ٢٧ .

(٢) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ١٤

(٣) نفسه ص ١٦ .

الفصول نشير هنا الى اربعة منها لها دلالة على ايضاح القصد النقدي وما ينطوي عليه من فهم واستيعاب وتجل للظاهرة الادبية في جانبيها الأساسيين الانتاج والتلقي . . وهذه المبادىء نوجزها كما يأتي : ـ

١ ـ الصواب واحراز المنفعة :

يمكن اعتبار هذا المبدأ احد مصادر التلقي عند العرب ، قال بشر بن المعتمر «مدار الشرف على الصواب واحراز المنفعة» [١] . يلخص هذا القول اتجاها دقيقا ومهما في النظرية النقدية والبلاغية عند العرب ، إذ ان القصد الحقيقي من الخطاب الادبي هو توجيه المتلقي الى فعل شيء أو تركه . وهذا الهدف الاساسي الذي اثبته الجاحظ يلتقي مع مجمل الهدف الفكري في القرآن الكريم ، فاذا كان هدف التنزل هداية البشرية الى طريق الحق والصواب وهو فعل ، فان القول القرآني مدل عليه ، بل هو إيّاه ، وبذلك يمكن القول ان المنازع القولية عند العرب هي منازع فعلية ، وقد التقط بشر هذه الحقيقة مستفيداً من الارث الثقافي واللغوي الذي سبقه ومستشرفا فيه ما سيأتي ، فالفعل هو الهدف النهائي والأخير لكل قول ادبي اما الفن فهو المتضمن في هذا القول اذ يشكل مع الفعل اساس بنيته التكوينيه . فكلامه الذي نعده احد المداخل المهمة لنظرية التلقي ، يشير الى جانبين مهمين احدهما مؤد الى الآخر : الاول شروط انتاج الخطاب الادبي ، اذ ينبغي أن يتحقق فيها الصواب والثاني مآل هذا الخطاب وغاياته .

٢ ـ بروز الشيء من غير معدنه :

هذا المبدأ «بروز الشيء من غير معدنه» اولاه النقد اهمية متزايدة لا سيما ابو عثمان الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني . وله علاقة وثيقة بمفهوم اللذة الادبية وكيفية ايجادها في النص ومن ثم تأثيرها ، لان مفهوم اللذة متعلق بمفاهيم عدة قريبة هي الجدة ، الاستطراف ، التعجب ، المفاجأة . فهي التي تحدث الاستجابة الجمالية لان «الشيء من غير معدنه اغرب ، وكلما كان اغرب كان ابعد في الوهم ، وكلما كان ابعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان اعجب كان ابدع» [٢] . ويبدو ان هناك نوعا من التناقض بين المفاجأة التي هي العنصر المهم في تقبل النص والروية وادمان النظر . يقول عبد القاهر «من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له او الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه ،كان نيله احلى وبالمزيّة اولى ، فكان موقعه من النفس اجل والطف وكانت به اضن واشغف» [٣] . والمفاجأة تساعد

---

(١) الجاحظ . البيان والتبين ١٣٦/١ .

(٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ٨٩/١ .

(٣) عبدالقاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ١٢٦ .

على اكتشاف النص وطاقة الا يحاء فيه ، وهذا الاكتشاف عماده الروية واعمال الذهن . فالمفاجأة اذن هي محصلة لمباشرة النص بالنظر والتمعن . والنقد العربي ممثلا في الجاحظ وعبد القاهر قد اطمأن الى ان بروز الشيء من غير معدنه هو الصيغة الفضلى للنص ليحقق التأثير ، وهذا الذي ذهب اليه النقد قائم على فهم النفس البشرية في اقبالها على البعيد الغريب المدهش وعدم اكتراثها بالمعاد القريب المتداول «مبنى الطباع وموضوع الجبلة على ان الشيء اذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابه النفوس به اكثر» [1] ان بروز الشيء من غير معدنه قريب من مفهوم المفاجأة . . لذا فهو يشكل واحدا من مبادىء نظرية القراءة والتلقي عند العرب .

٣ ـ دلالة الباقي على الذاهب :

ان الكلام الأدبي موئل احتمالات عدة . . وقد يذهب القراء والسامعون من تقليب اوجه النص مذاهب مختلفة ومتعددة ، تتوقف على الدربة ورياضة النصوص الادبية او الثقافة الادبية . . والوصول الى الوجوه المحتملة للنص ، طريقةُ ، دلالة الكلام الباقي . . أي النص ، فالذاهب من النص يحصله المتلقي ويكتشفه . يقول ابن رشيق في العمدة مشيراً الى حذف بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب «وانما كان هذا معدودا من انواع البلاغة ، لان نفس السامع تتسع في الظن والحساب وكل معلوم فهو هين لكونه محصورا» [2] . توجه الاهتمام اذن الى المجهول الذي هو ليس هينا ، هنا يلتقي ابن رشيق مع الارآء النقدية التي ترى ان فعل المتلقي قائم على الروية واعمال النظر في استخراج المعنى الادبي ، والمتلقي الذي يستدل على المعنى المخفي بالمعنى الظاهر او المحذوف بالمعنى الباقي هو متلق ذو صفات خاصة . وهذا ما يريده النقد العربي للمتلقي ، كونه عنصراً فاعلا في توليد المعنى او اختراعه ، وما يوضح هذا المنحى المهم من مناحي النقد ، ما قام به عبد القاهر الجرجاني حين اسند للمتلقي مهمة جليلة في الاستنتاج والعمل العقلي والتخييلي للوصول الى مغزى الخطاب ، «حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد انواعا من الثمر» [3] . وهذا المبدأ ثابت في ذاكرة النقد وهو ينسجم مع طاقة الايحاء والتخييل في الاعمال الادبية .

---

(١) نفسه . ١١٧ ، ١١٨ .

(٢) ابن رشيق . العمدة ١/٢٥١ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص ٤١ .

٤ ـ صحة الطبع وادمان الرياضة :

من القضايا المهمة التي طرحها النقد التعليل ، اي لماذا يؤثر هذا النص في المتلقي ولا يؤثر نص آخر مساوٍ له في الجودة وقد اكتملت شروط الصياغة والحسن في كليهما؟ اذا كان النقد العربي يقف من هذه المسألة المهمة موقفا يناصر الذوق وهي حالة نفسيه ذاتية فان هذا النقد نفسه يذهب الى ضرورة ايجاد مسوغ للاستحسان والقبول او الرفض والصد . . وجهان رافقا النقد العربي منذ بواكيره الاولى ، وتجد للتعليل مزية على عدم التعليل في الكتابات النقدية المتأخرة ان المتلقي ينبغي ان يفسر سبب جمال الاعمال الادبية . . اذ ان لا يتوصل الى كنه هذا الجمال الا بتعليله . فالتذوق ليس عملا فطريا عفويا بل هو يتحصل بجهد وادراك ورويّة ، ولو دققنا في قول القاضي الجرجاني الآتي لتكشف وجها العملية التذوقية «وانت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، تستوفي اوصاف الكمال ، وتذهب في الانفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد اخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناصف الاجزاء وتقابل الاقسام ، وهي احظى بالحلاوة وادنى الى القبول واعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم وان قاسيتَ واعتبرتَ ونظرت وفكرت لهذه المزية سببا ولما خصت به مقتضياً»[١] لقد وضع الجرجاني يده على حقيقة النفس البشرية وصعوبة التحكم بالذائقة الفردية والجماعية . . غير ان النقد ما كان ليستقر على هذه المنازع النفسية فلا بد اذن من التعليل ومعرفة الاسباب ، لان ترك الاعمال الادبية في عهدة الذائقة الفردية قد يكون مضيعاً للغاية المتوخاة من النص الادبي ، فالمطلوب التفاعل مع جوهر النص ومعرفة عالمه الداخلي لا التأثير السطحي الخارجي وماقد يثيره من انفعالات عابرة . . والمسألة كما يرى الجرجاني متعلقة بعاملين اساسيين : طبيعة النص والمتلقي ، فمن النصوص «المحكم الوثيق والجزل القوي والمصنع المحكم والمنمق الموشح ومنها : المختل المعيب والفاسد المضطرب»[٢] وقد تنصرف النفس عن القسم الاول وهو مشتمل على مواصفات الجودة ويكمن السبب في الحالة النفسية والشعورية والمعرفية ايضاً اي ان خلوص النص الى عقل المتلقي وضميره لايتوقف فقط على الجودة بل ايضاً على ما يراه المتلقي من مسوغ لتلك الجودة .

هذا مغزى كلام القاضي الجرجاني في القسم الاول ، اما القسم الثاني وهو المختل المعيب[٣]

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٤١٢ .

(٢) نفسه ص ٤١٣ .

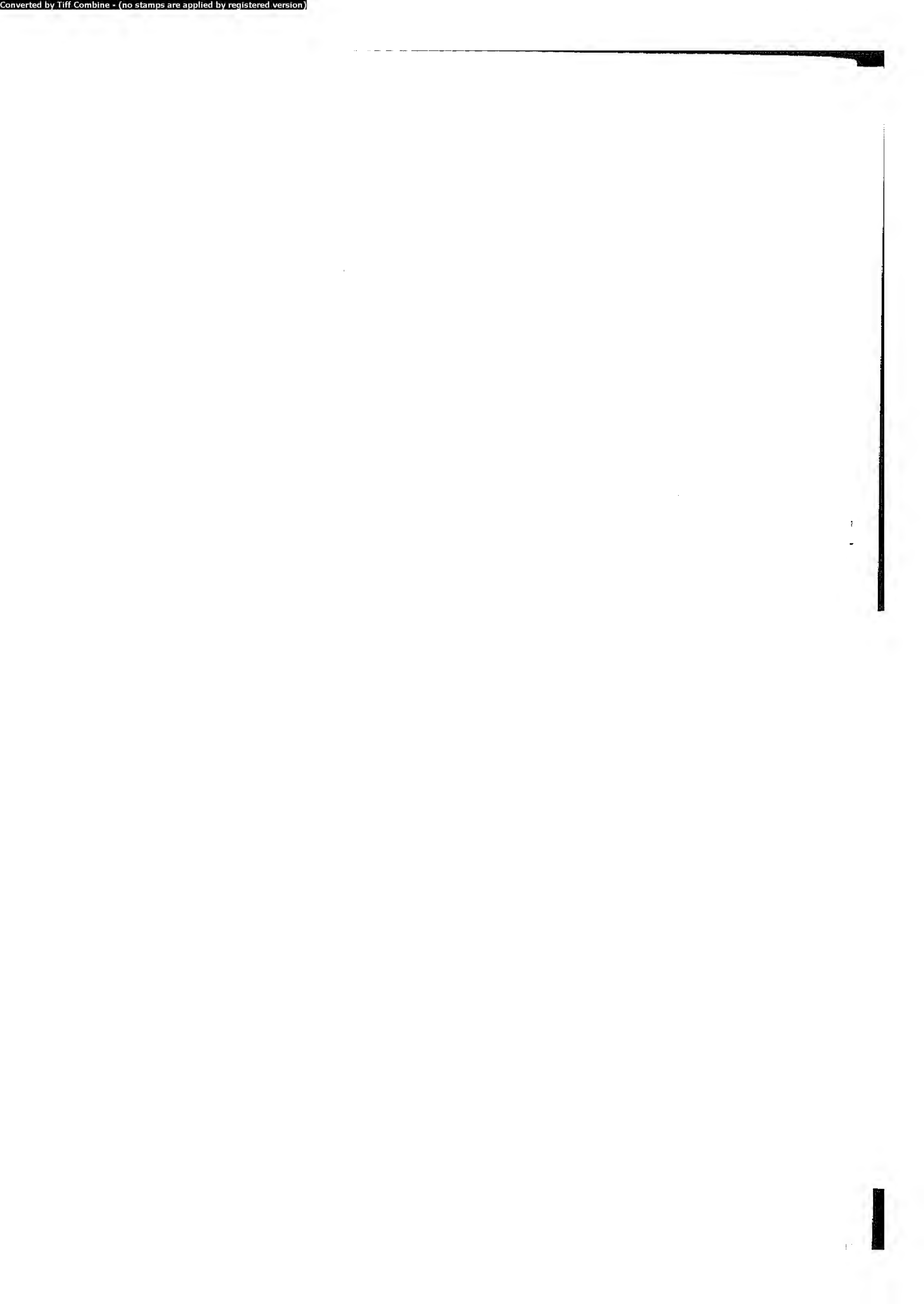
(٣) نفسه ص ٤١٣ .

والفاسد المضطرب ، فان مهمة المتلقي فيه اكثر صعوبة وهنا يحتاج الى الرواية والدراية معاً كما يقول «والآخر غامض يوصل الى بعضه بالرواية ويوقف على بعض بالدراية ويحتاج في كثير منه الى دقة الفطنة وصفاء القريحة ولطف الفكر وبعد الغوص ، وملاك ذلك كله وتمامه والجامع له والزمام عليه ، صحة الطبع وادمان الرياضة ، فانهما امران ما اجتمعا في شخص فقصرا في ايصال صاحبها عن غايته ورضيا له بدون نهايته» . (١)

وضع القاضي الجرجاني شرطين مهمين يقوم عليهما اساس رفض الاعمال الادبية وهما صحة الطبع وادمان الرياضة ، واذا كان صحة الطبع عنوانا لتفريعات عديدة تدخل منها الشروط الذاتية والموضوعية للمتلقي فان ادمان الرياضة ، يختص بمجال واحد ومهم جداً ، وهو التجربة وكثرة قراءة النصوص الجيدة . . وهو عامل اساسي في تلقي الشعر خاصة ، وقد حافظ القدماء على هذا الشرط سواء اكانوا رواة للشعر أم شعراء ام نقادا . . فلا دخول في مضمار الشعر دون الرياضة . . ، فهو يعلّم سبب رفض النصوص الضعيفة الواهية النسج ، وهذان الشرطان يصلحان اساسا لقبول الاعمال الادبية ايضاً وان لم يتطرق الجرجاني الى ذلك ، لانهما شرطان للتمييز ، والتمييز يقود الى التعليل .

---

(١) نفسه ص ٤١٣ .



الفصل الأول

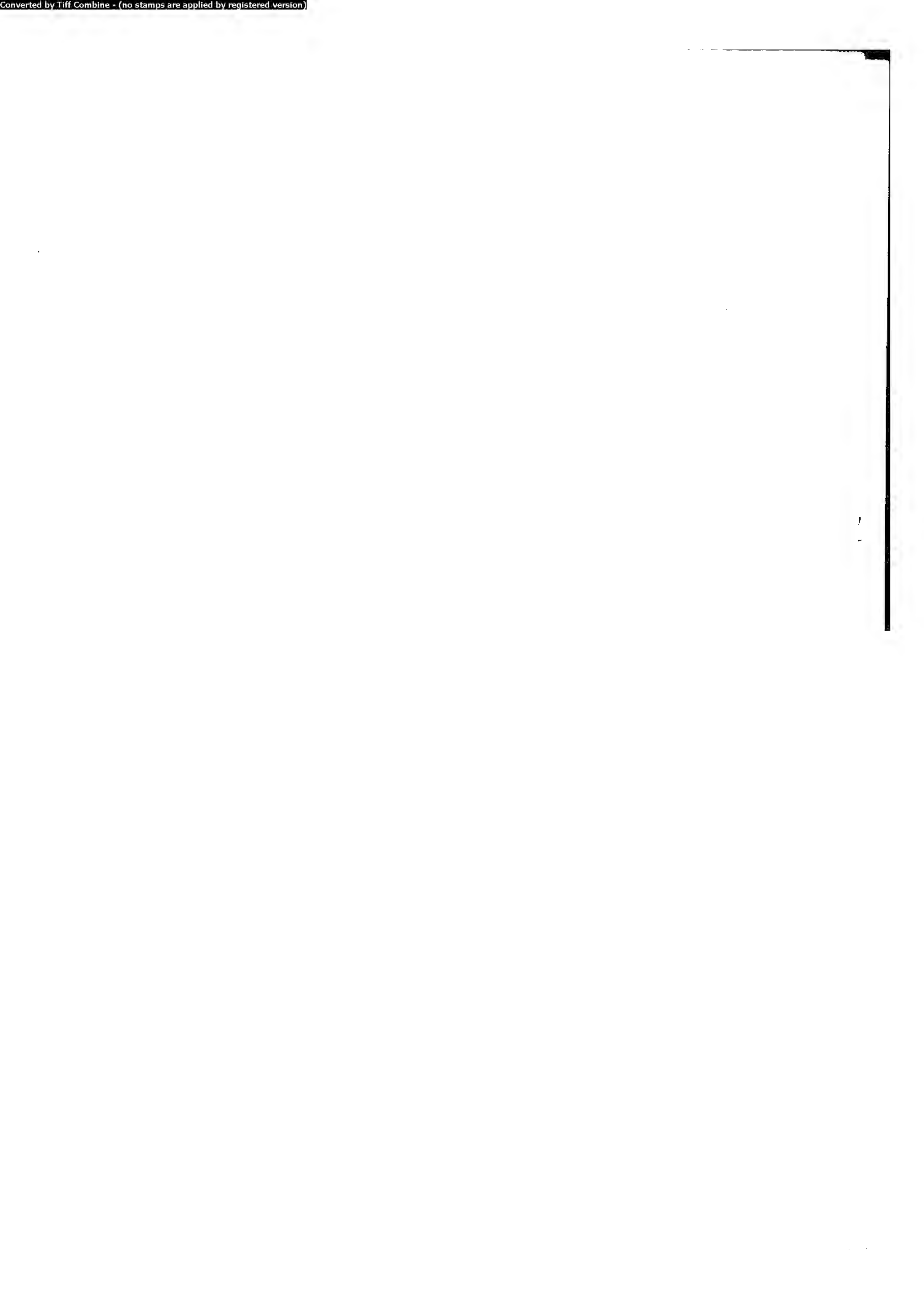
مقدمة في نظرية التلقي

مباحث الفصل

١ ـ الأصطلاح

٢ ـ القراءة والتلقي في النقد

٣ ـ الموضوع الجمالي



■١■

الاصطلاح

وضعت لاصطلاح التلقي الفاظ مشتركة في مناهج الدراسات الادبية الحديثة . وقد تعذر ايراد هذه الالفاظ (اسماء وصفات) بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول بسبب كثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها . . . وقد يكون (التلقي) و (القراءة) لفظين جديرين بالعناية لكونهما يؤديان الغرض المقصود . بيد ان طبيعة الدراسات الادبية المعاصرة وارتباطها بالعلوم الاخرى لا سيما الفلسفة وعلم النفس فضلا على روح التجديد السائدة في مفاهيم الادب قد فرضت مقاييس لفظية جديدة واسماء مبتكرة استمد قسم منها من علوم الاتصال الحديثة ومن مفاهيم الرسائل الاعلامية التي تربط بين اطراف الرسالة الرئيسيين وهم الباث والوسط الذي تنقل فيه الرسالة ثم المتلقي ، فهو الهدف من عملية التواصل كلها . لقد وجدت في الدراسات الادبية اسماء متعددة لعملية تكاد تكون واحدة في مفهومها العام - كيفية فهم الخطاب الادبي - واذا كان هذا الموضوع في الرسائل الاعلامية مقننا لانه ذو مرجعية معروفة الابعاد سلفا ، فان الرسالة الادبية ذات مواصفات خاصة ، فهي بلامرجعية واضحة او ذات مرجعية ضعيفة ، بسبب طبيعة الادب . على هذا النحو وردت في النقد الادبي الحديث الفاظ عدة تصف عملية القراءة والتلقي . ولم تلبث ان اصبحت مصطلحات لها مدلولاتها المستمدة من تطور الانتاج الادبي بل اصبح قسم منها اتجاها او نظرية مستقلة . . مثل نظرية الاستقبال ونظرية نقد استجابة القارىء [(١)] . والاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي . ومن الصعب فصل احدهما عن الآخر ، وهذه احدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة فـ «بالنسبة للمعنيين بحركة النقد الالماني فان كلمة (استقبال) او علائقها تعد مفتاح الاهتمامات النظرية خلال العقد والنصف الماضيين . ولا يوجد جانب ادبي لم تتطرق اليه نظرية الاستقبال ، وبالتأكيد فان هذا المنهج قد اثر على المناهج القريبة كعلم الاجتماع وتاريخ الفن كذلك . ان ازدياد الاستقصاءات العملية والنظرية لم يحقق اجماعا مفاهيميا وان ما تستلزمه دراسات الاستقبال على وجه الدقة لا يزال في الوقت الراهن موضوعا مختلفا فيه .

---

(١) ينظر : روبرت . سي . هول . نظرية الاستقبال ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار . سوريا ، ص ٨،٧ وينظر :

Tompkins, Jane P.ed Reader-Response Criticism. Baltimore: The Johns Hopkins Un - iversity Press, 1980 ix.

ولعل الصعوبة المركزية تكمن في تقرير معنى الاصطلاح» . [(١)] ان مفهوم (الاستقبال) لم يكتسب دلالته الادبية بدقة بعد وكذلك مفهوم (الاستجابة) فـ «من المعضلات القائمة التمييز بين الاستقبال والاستجابة او التأثير حيث انّ كليهما يهدف الى تعزيز العمل ، وليس واضحا امكانية فصلهما تماما ، وهناك بعض الاقتراحات التي ترى ان الاستقبال يرتبط بالقارئ ، بينما الاستجابة لها علاقة بالاوجه النفسية وهي علائق غير مقنعة تماما» [(٢)] . وقد عمل الناقد الشهير (هانز روبرت ياوس) على التفريق بين التأثير والتلقي عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص فيما يختص التلقي بالمرسل اليه كعنصر للتجسيم او لتكوين التقاليد . لكن هذا التفريق لم يثبت فقد وجهت اليه انتقادات شديدة . [(٣)]

وليست هذه المصطلحات ـ وهي مستحدثة نسبياً ـ هي وحدها التي يشكو مستعملوها من غموضها او عدم وضوح دلالاتها ، فهناك مصطلحات اكثر رسوخا واكثر تداولا كانت على الدرجة نفسها من الغموض وافتقار الدقة ، مثل مصطلح (القراءة) الذي تقرن دراسته بالتلقي فلم يستطع نقاد استجابة القارىء ومنظرو المصطلحات ذات المدلولات الجديدة تحديد مفهوم مشترك له ، ذلك لان (القراءة) كما يرى كثير من النقاد عملية معقدة وشائكة ، هي تشبه تعقيد انتاج او ابداع النصوص الادبية . بل ان امتدادات هذا المفهوم في الحقول المعرفية الاخرى جعل استجلاءه في غاية الصعوبة فـ «ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين ـ وانهم لطوائف وطوائف كثيرة ـ ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور ، وليست هي ايضاً بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقياً سلبياً اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد ولم يبق الا العثور عليه كما هو ، او كما كان في ذهن الكاتب . ان القراءة عندهم اشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود . انها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلاقة الى العلاقة ، وسير في دروب ملتوية جداً من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا» [(٤)] .

ولم تحظ القراءة بهذا الاهتمام الواسع لولا التداخل الذي يصعب فك عراه بين الفلسفة والادب ، على الرغم من اشتغالهما في حقول دلالية مختلفة وفي مجالات مغايرة ، فلم يكن

(١) روبرت . سي . هول . نظرية الاستقبال ص ٧ .

(٢) نفسه ص ٧ .

(٣) ينظر مقال «التأثير والتلقي : المصطلح والموضوع » كونتر جريم . ترجمة احمد المأمون . مجلة دراسات سيميائية عدد : ٧ص : ٢١ ، دراسات سال . الرباط ، ١٩٩٢ .

(٤) حسين الواد : في مناهج الدراسات الادبية . ص ٨٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفلاسفة منذ افلاطون وارسطو بمعزل عن الادب بل انهم اسهموا في صياغة نظرية الادب وهي مفارقة غريبة كما يبدو لان موضوع الفلسفة العقل وموضوع الادب العاطفة ، غير ان احدهما كان مؤثرا في الاخر وهذا دليل جديد على تصدع الرأي القائل بوجود حقول منعزلة ومغلقة بين الادب والعلوم المجاورة . . فكثير من الانتاج الادبي كان تجريديا ، وبعض من الآراء الفلسفية بحثَ بلغة ادبية .(١)

ووضع هذا التداخل مفهوم القراءة في موقع جديد استثمرته الدراسات الأدبية في الغرب ووجدت فيه بعض الاتجاهات الأدبية ضالتها وطريقاً للانعتاق والخلاص من دوامة المناهج السابقة ، معتمدة في ذلك على احتمالية الأدب وعلى الافتراضات التي يمكن ان يوحي بها النص الأدبي مما يفسح الطريق أمام قراءات متعددة للنص وتضاربت مع مفهوم القراءة آراء النقاد في تسمية الوجوه المتعددة لعملية تلقي النص ، ولكن من هو القارىء الذي نتحدث عنه؟؟ أهو القارىء الفعلي؟ ام هو القارىء المتفوق؟ أم القارىء المعلم؟ أم القارىء المثالي؟ أم القارىء النموذجي؟ أم القارىء الرمزي؟ .

ومن المعروف ان هذه التصنيفات للقراء وضعت بشكل رئيس لموضوع السرد الروائي . فمعظم تطبيقات نقاد الاستجابة والقراءة كانت محددة داخل النص الروائي .(٢)

والى جانب هذه الاوصاف للقراءة والقارىء وضعت مفاهيم الاستجابة والتأثير لا لتدل على ما كانت تعنيه في السابق بل لتأخذ منحى جديدا مستمدا من مجمل عملية التخاطب والحوار المفترض بين الكاتب والقارىء داخل النص ، اما الاستقبال فقد كانت له الصدارة بين مجموع المصطلحات التي وضعت للتلقي . فهل ثمة فرق بين هذه المفاهيم ولنقل المصطلحات؟ واين تقف جميعها من مصطلح آخر مهم وهو التلقي . . الذي يبدو أنه على المستوى التاريخي في الاقل اكثر رسوخا من سواه؟؟

ويبدو من المهم وضع حدود ما بين المفاهيم او ان نلغي هذه الحدود ان كانت هذه المفاهيم مترادفة . . وبدءا فان الذي قدمناه سابقا يؤكد صعوبة الفصل بين الالفاظ والمسميات الدالة على التلقي ، فالمتلقي نفترضه هو المستجيب للنص وهو المستقبل وهو الفاهم والمتقبل ايضاً وهو

(١) ينظر في هذا المجال كتاب اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، تأليف محمد رضا مبارك ص١٣ ، طبع دار الشؤون الثقافية ، بغداد/١٩٩٣ .

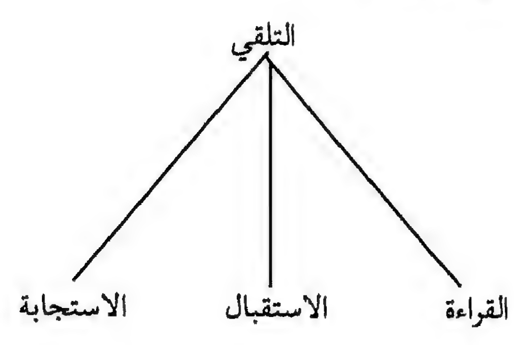
(٢) ينظر كتاب :

Iser. Wolfgang. The Implied reader. The John Hopkins, University Press, Baltimore and London, 1974.

المرسل اليه وهو المخاطب وهو السامع والقارىء . . الى آخر السلسلة من الاسماء والاوصاف ، ولو تمعنا في هذه السلسلة الطويلة واعتمدنا على ذاكرتنا وعلى مجمل ما حصلناه من وعي بالمصطلح وظروف اشتغاله يمكننا القول ان المصطلحات الرئيسة المستخدمة في الدراسات الادبية الحديثة هي اربعة اساسية وما عداها فهو إمّا تبع لها او مرادف وهذه المصطلحات هي :

١ـ التلقي ٢ ـ القراءة ٣ ـ الاستقبال ٤ ـ الاستجابة .

مع ملاحظة ان المصطلحات الثلاثة الاخيرة دون الاول هي الشائعة في الدراسات الحديثة عند (آيزر) و(ياوس) وآخرين ، ونرى ان المصطلح الاساسي الذي يمكن ان يكون جامعا لها هو التلقي ، ففي كل لفظ من هذه الالفاظ الثلاثة علاقة لا انفصام لها بالتلقي . وانطلاقا من هذا الفهم وبناء عليه يمكن القول ان التلقي هو النظرية الادبية التي تضم العناصر الثلاثة في رباط قوي ويمكن ان نوضح ذلك في الترسيمة التالية :



ومع ان المرتسم السابق قد منح (التلقي) مفهوما ومصطلحا اهمية اصبح على اساسها بمنزلة القوة المهيمنة ، فإن مصطلح (القراءة) يبقى هو المستخدم والسائد بكثرة في دراسات النقد الحديث وربما يمتد الامر الى سنوات قادمة ، فما زال للسرد القصصي الصدارة في الغرب على الانواع الادبية الاخرى ، والقراءة مرتبطة بطبيعة السرد (الراوي والمروي له) اما الشعر فقد ظل في مركز ثانوي ان لم يهمل كليا في بعض دراسات الاستجابة والتلقي المهمة .[(١)] وعلى هذا النحو عدّ مصطلح القراءة المهيمنة الرئيسة ، وهو يستمد وجوده من تاريخ النصوص الادبية ، فخلود الاثار الادبية قائم على تعدد القراءات وتنوع القراء في العصر الواحد او عبر تجدد العصور وثبات الاثار الادبية وتأثيرها في المتلقين فأصبح القارىء مفتاحا للبحث في مصنفات الادب «فالاثار الادبية التي تستمر وتخلد انما تستمر وتخلد لانها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى

(١) Iser, The Implied reader, p. 101.

احداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل . ان خلود الاثار الادبية لا يأتيها من الاسباب التي اوجدتها او من العوامل التي اثرت في نشأتها (. . . . . .) وانما يأتيها الخلود وتحظى به لانها تظل فاعلة في القارىء محركة له ، ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين ان الاثار الادبية لا تكتب فحسب انطلاقاً من اوضاع اجتماعية وتأثراً بعوامل تاريخية ولا تكتب أيضاً حسب خصائص ابداعية واشكال اسلوبية فقط ، بل هي تكتب على وجه الخصوص لقارىء ولجمهور يتجه بها اصحابها اليه» . (١)

وعلى هذا النحو يمكن تلمس بعض واجبات القراء تجاه النص الادبي ، فالقراءة ليست فعلا عاديا او امراً عابراً انما هي مشاركة وتفاعل بل هي اضافة كما يقول (وليم راي) فهي «تضيف قدرا من التحديد الى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة حسب» (٢) . هذه الاضافة هي ما يمكن ان نسميه بالمتعة التي يشعر بها القارىء اثناء القراءة .

لقد تخلّت الاداب الاوروبية عن مصطلح «الجمهور» لانه مصطلح ارسطي ارتبط بالمسرح وبجمهور النظارة ، ولمتلقي المسرح خصوصية ذاتية في مجمل عملية التلقي .فهناك مفاهيم لصيقة بالمسرح لا تتعداه الى سواه من الفنون مثل كلمة حفل او عرض فالحفل يعني المشاركة واللقاء والتواصل المتبادل في حين يرتبط لفظ عرض بالميدان التجاري بماقد يوحي بأن هناك من يبيع الفرجة وهم المبدعون وهناك من يشتريها وهم الجمهور ، وبذلك يصبح المسرح مادة للاستهلاك ، من هنا يُلحُ المسرح الاحتفالي على مشاركة الجمهور العفوية . وقد عمل منظرو الفن المسرحي على احداث نوع من التفاعل مع الجمهور شأنهم في ذلك شأن نقاد الادب ، ومن حديث ارسطو عن النقد التذوقي يقول «هو النقد القائم على مجرد الذوق السليم وكان يمارسه الجمهور والمحترفون معا في المباريات بين الشعراء الجوالين ، وفي الحفلات المسرحية في الاعياد الرئيسة ، اذ كان جمهور النظارة حكاما على المسرحيات التي تقدم امامهم» (٣) وفي كلام ارسطو اشارة واضحة الى التفاعل بين اطراف عملية التخاطب وان اقتصر على المسرح ، وهي اشارة مهمة لو قورنت بمجمل ما يدور الان في النقد الغربي الحديث وفي جانب مهم منه وهو نظرية القراءة واستجابة القارىء .

ان القارىء الذي يضيف الى النص خبرات وحدوسا ورؤى ومع كل ما احيط به من عناية واهتمام ظل مصطلحا قلقا عند النقاد المحدثين والصفات التي وضعها النقاد لمصطلح القراءة

---

(١) حسين الواد . مناهج الدراسات الادبية . ص ٩٢ .

(٢) وليم راي . المعنى الادبي . ترجمة يوئيل يوسف عزيز ص ٤١ .

(٣) ارسطو طاليس . فن الشعر . عبد الحمن بدوي ، ص٤٨

ليست ثابتة وهي الان موضع اختبار شديد بعد ان وجه اليها نقد موضوعي حاد ولا سيما انتقاد (بيار مشاري) وهو واحد من أعلام نظرية «الانتاج الادبي» اذ رفض الفصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية .(١)

لقد اعتنى النقاد العرب القدامى ، بالمصطلح الادبي في مجمل اهتمام الفكر العربي القديم بتصنيف العلوم يقول الخوارزمي « . . . دعتني نفسي الى تصنيف كتاب ، يكون جامعًا لمفاتيح العلوم واوائل الصناعات ، متضمنا ما بين كل طبقة من العلماء من المواضعات والاصطلاحات التي خلت منها او من جلها الكتب الحاصرة لعلم اللغة» .(٢)

وبعد الخوارزمي بقرون ظل رفع الاشتباه و التداخل بين الاصطلاحات هدف التهانوي وهو يضع كشاف اصطلاح الفنون ، يقول «فان لكل علم اصطلاحا خاصا به اذا لم يعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء اليه سبيلا ، والى انفهامه دليلا» .(٣)

وما اتى به كل من الخوارزمي والتهانوي مستمد من سياقه التاريخي ، اذ العناية بالاصطلاح وتحديده بدقة شغل شاغل معظم النقاد العرب ولا سيما الجاحظ وقدامة وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم ، واذا توقفنا عند تعريف الشعر عند هولاء النقاد نلمس بوضوح مثل هذه العناية ، بل نلمس ايضاً اهتماما بفكرة الجمال نفسها التي تعد الاساس الذي تُبنى عليه نظرية التلقي بل نظرية الادب بشكل عام ، فـ «كثيرا ما نسمع علماء التاريخ يرددون أنّ الحضارة الغربية الحديثة نشأت بفضل فكرة شاعت في اوربا منذ القرن السادس عشر هي فكرة الجمال او الحسن التي كانت حافزا في بعث العلوم والفنون . واذا كان هذا صحيحا بالنسبة للحضارة الاوربية فان الحضارة العربية شهدت في عصر الجاحظ هذه الظاهرة الثقافية نفسها ، لأن مفهوم الحسن الذي سجل لنا الجاحظ عنه أمثلة عديدة في البيان والتبيين كان آنذاك موضوعا يلهج به الناس جميعا» .(٤)

ان المتتبع للالفاظ المستعملة للتلقي في نظرية النقد العربي يجد اسماء وصفات كثيرة ، ربما لا تقل عددا عن تلك التي وجدناها في النقد الغربي المعاصر وسواه مع ملاحظة مهمة ينبغي

---

(١) ينظرحسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية . ص ٨٦ .

(٢) محمد بن احمد الخوارزمي ـ مفاتيح العلوم ، ص٢ . مطبعة الشرق . القاهرة . د .ط ، د .ت

(٣) محمد علي التهانوي ـ كشاف اصطلاح الفنون . تحقيق لطفي عبد البديع . مصر ١٩٦٢ ، ص١ .

(٤) د . محمد الصغير بناني . النظريات اللسانية والبلاغية والادبية عند الجاحظ . دار الحداثة ـ بيروت . ط(١٩٨٦ ،ص٣٩٤)

العناية بها وهي ان الناقد العربي كثيرا ما يستخدم صيغة الخطاب المباشر وكأنّ المخاطب امامه وجها لوجه ، ويبدو ان الناقد العربي اراد من ذلك أن يبني صيغة من صيغ الحوار المباشر مع المتلقي من خلال افتراض حضوره الدائم مكانا وزمانا ، ويتم ذلك غالبا اما عن طريق (كاف الخطاب) او فعل الامر او توجيه الكلام مباشرةً اليه ، يقول عبد القاهر الجرجاني «اعلم ان الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الاول (. . . .) ومن الفضيلة الجامعة فيها ان تبرز هذا البيان ابداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضلْ فضلا ، وانك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد (. . . .) وانها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ . .» [(١)] ويقول : «فانك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك الا ان تشقه عنه . .» . [(٢)]

اما توجيه الخطاب الى الغائب فقد كان اسلوبا متبعا ايضاً . ومن الالفاظ الشائعة (النفس) ، فهو يتكرر كثيراً عند نقاد القرن الرابع وبعده . . ولا سيما في مؤلفات الفارابي وابن سينا والرماني وعند كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني والسجلماسي وغيرهم ، يقول حازم «وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لان النفس اذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من امر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها ما لم تعهده . .» [(٣)]

والفاظ مثل النفس النفوس الانفس ، التي تتردد في كتابات النقاد ذات صلة واضحة بالتلقي اذ انطلق النقاد من علم النفس القديم في مخاطبة المتلقي سامعا او قارئا بلفظ (النفس) ، ويوحي هذا اللفظ بدلالات كثيرة ربما كانت سببا في الالحاح عليه في مصنفاتهم اذ ان النفس تشير الى الانسان ومشاعره الداخلية واعماقه ، فكأنّ الخطاب الادبي موجه الى جوهره لا الى السطح او الظاهر . . ولكن اللفظ الذي له الذيوع والانتشار عند الجميع هو «السامع» بدء من الكتابات النقدية في القرن الثاني الى القرون المتأخرة ، والى جانب السامع يقف القارىء اصطلاحا في كتابات النقاد العرب فضلا عن اسماء اخر وصفات وضعت للمتلقي ، وورودها كان بدرجة اقل من سابقاتها مثل (المتعظ) ، (المعتبر) ، (المتمتع) . . . وبما ان الخطاب الادبي عبارة عن تأثر وتأثير فان هناك تسمية جديدة يمكن أن تطلق على المتلقي وهي (المتأثر) ، كما فعل

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، ط١٩٨٣/٣ ص ٤١،٤٠ .

(٢) نفسه ص ١٢٨ .

(٣) حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الادباء . تحقق محمد الحبيب بن الخوجة ط٢ : بيروت١٩٨١ . ص ٨٥

بعض النقاد ومنهم السجلماسي في منزعه البديع اذ يقول «مقولة ان ينفعل ضد مقولة ان يفعل ، فهو الهيئة الحاصلة للمتأثر عن غيره بسبب التأثير او كالهيئة الحاصلة للمنقطع ما دام منقطعا» .(١)

ويمكن أن نضع ترسيمة شبيهة بتلك التي وضعناها للنقد الحديث ، ليكون فيها اصطلاح التلقي اسما جامعا لغيره من الاصطلاحات : -

(المتلقي) ـــــ السامع ـــــ القارىء ـــــ النفس ـــــ ضمير المخاطب وفعل الامر ـــــ المتأثر .

(١) ابو محمد القاسم الانصاري السجلماسي . المنزع البديع في تجنيس اساليب البديع ، تحقيق علال الغازي المغرب ـ ط١ ، ١٩٨٠ ص ١٦٢ .

٢

القراءة والتلقي في النقد

١

لم تكن العلاقة بين الادب والتأثير جديدة ، وحتى الاهتمام الخاص والعناية الفائقة بهذه العلاقة لم تكن جديدة فمنذ أن درس الادب درس جانبه التأثيري ، اذ لا يتحقق للادب وجود الا بتأثيره في النفوس . وتحقق الادب هو خروجه الى الناس واذاعته ونشره ، وقد عني النقاد والدارسون بالتلقي من ناحيتين اساسيتين : الاولى تأثرهم الذاتي بالنصوص الأدبية فالنقاد أصلاً هم متلقو أدب وفن وهم طليعة من يصطدم بهم النص فيتأثرون به وينقلون تأثرهم الى الجمهور المستقبل او المتقبل ، اما الناحية الثانية فهي دراسة ظاهرة التلقي وعلاقتها بعلم النفس والاجتماع والفلسفة ومحاولة اكتشاف القوانين والمواضعات التي تتحكم في عملية القراءة والعلاقة بين النص والقارىء ، وقد تجلى هذا الاهتمام في ما يطلق عليه اليوم بنظريات الاستقبال والاستجابة والقراءة . ولقد عني بعض الفلاسفة اليونانيين ولا سيما ارسطو عناية خاصة بالاثر الذي يتركه الفن في النفوس ، وركزوا على غائية الفن وجملة القيم الرفيعة التي يتركها في متلقيه ، والدليل على ذلك فكرة «التطهير» الارسطية في قياس مديات التأثير الادبي والفني .

وكان افلاطون معنيا بوظيفة الخطاب «ولقد اكتشف زيف كل الادعاءات الخادعة التي كان يبثها في زمانه اولئك الذين كانوا يعلمون فن الخطابة (اشارة الى السفسطائيين) اكتشف مهمة حقة ، يستطيع بنظرهِ القيام بها وحده وعالم الجدل (الديالكتيك) وهي السيطرة على الخطاب الذي تقوم وظيفته على تقديم ماينير» .[1] فاحكام احداث التأثير على ان المخاطب لا يتم دون احكام السيطرة ، وهذا يتطلب خبرة واسعة بالنفوس التي يتوجه اليها الخطاب ، ومعرفة النفوس هي من اكثر المهمات صعوبة ، وقد يعني هذا أن احداث التأثير عملية تفاعل بين طرفين اعتمادا على المخاطب الذي هو فيلسوف او عالم جدل والمخاطِب (بكسر الطاء) الذي يستقبل الخطاب بعد سبر غور نفسه من قبل صاحب الخطاب . ولكن كيف يتسنى للمخاطب ان يفهم النفوس ، هنا يحتوي الجدل اليوناني على فرضيتين اساسيتين تعتمد احداهما على الاخرى «الفرضية الاولى

---

(١) هانس جورج غدامير . مجلة العرب والفكر العالمي العدد ١٩٨٨،٣ ، دراسة بعنوان «فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجيا» ص ٧ .

تقوم على ان من يعرف الحقيقة اي من يعرف الافكار ، هو وحده الذي يعرف كيف يستدل بيقين على (شبه الحق) و (المزيف) من خلال الدليل الخطابي ، والفرضية الثانية تقوم على انه يجب على من يعرف الحقيقة ان يكون عارفا بالنفوس التي ينبغي ان يعمل عليها ، وفن الخطابة عند ارسطو هو في المقام الاول الاعداد للموضوع الثاني . فالنظرية التي تتطلب عند افلاطون في محاورة فيدرا استعداداً متبادلا بين الخطاب والنفس ، تتم عند ارسطو باستحضار انثروبولوجي لفن الخطاب»[١] ومعرفة النفس ليست مطلوبة لذاتها وانما لتوليد الانفعال . ان المخاطب يتدخل في خصوصيات الاشياء ويغير مسارها وطبيعتها لاحداث الانفعال يقول جون ديوي «ان الفن ليس هو الطبيعة ، وانما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات جديدة تتولد عنها استجابة انفعالية جديدة» .[٢] فالنشاط الفني ليس تلقائية طبيعية بل هو تنظيم وصياغة ان تأكيد هذه الافكار من جديد يمنحها طابع الرسوخ والبقاء والاصالة ، فالذي يستجيب للنص يجب ان تتوفر فيه خصائص نفسية ومعرفية كي يستجيب وينفعل ، انها آليه للتفاعل والتبادل سبقها قصد في توجيه الخطاب ، فالكاتب لا يستطيع الكتابة بمعزل عن متلقيه وان هذا المتلقي موجود في الكتابة ومتضمن فيها اذ لا يتصور خلو العمل الادبي من قارىء متضمن فيه ، «وليس أمعن في الخطأ مما وقع في ظن البعض ان الكاتب يكتب لنفسه ، وكأن مهمة الكاتب ان يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته . . والواقع ان الفعل الابداعي انما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الانتاج الفني ، بحيث انه لو وجد الاديب بمفرده لما تحقق العمل باعتباره موضوعاً ولانتهى الامر بالاديب نفسه الى اليأس او العدول عن الكتابة ولكن الحقيقة ان عملية الكتابة تفترض عملية القراءة ، وان الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارىء هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي نسميه باسم «العمل الفني» [٣] .

ان الجهدالذي يبذله الكاتب او الشاعر في ابداع النص الادبي هو وعي وكد ومعاناة ، ولكن الامر الذي شغل الدراسين هو مقدار الجهد الذي ينبغي على المتلقي بذله ليتمكن من فهم النص واستيعابه لا سيما وان «المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث منك في طلبه واجتهاد في نيله» . [٤] وقد يعني هذا امتزاجا بين الخبرة المعرفية وقوة الفكر ونشاط العقل . وعلى هذا النحو

---

(١) هانس جورج غادامير . مجلة العرب والفكر العالمي العدد ١٩٨٨،٣ ، دراسة بعنوان «فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجيا» ص ٧ .

(٢) جون ديوي . الفن خبرة ، ترجمة د . زكريا ابراهيم ، ص ١٣٧ - ١٣٨ .

(٣) د . زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٢٤٥ . والقول لسارتر .

(٤) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، ص ١٣٣ .

فان المتلقي ليس كائنا سلبيا تُلقى على ذهنه النصوص فيتقبلها ويستجيب لها دون ادراك واع لمقاصدها . . وما وعاه عبد القاهر الجرجاني يعد سبقا في نظرية القراءة والتلقي عند العرب وتقدما في تصور ما يمكن ان يكون عليه التفاعل بين النص والقارىء ، بل ان ايراد لفظ «اجتهاد» يضع القارىء أمام عالم من الحرية الفكرية في فهم النص ، فالتلقي اجتهاد ، وهذا يعني ان لا قراءة واحدة للنص ما دام القارىء مجتهدا . اذ قلما تتطابق الاجتهادات في تحليل النصوص وفهمها او هي لا تتطابق اصلا وقد تتقارب ، لكن الاجتهاد ليس مطلقا انما هو مقيد . . أي ان الذي يجتهد في قراءة النصوص الادبية له مرجعية خاصة ، هي المرجعية اللغوية . . لذا فان الجرجاني وفي موضع آخر يقول وكأنه يُقصر فهم النص على من تتوفر فيهم شروط معينة اذ يقول «فانك تعلم على كل حال ان هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك الا ان تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدي الى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول اليه فما كل احد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من اهل المعرفة» . (1)

يتحدث الجرجاني عن نوع خاص من المعاني لا المعاني كلها وقد عبر عن ذلك (بالضرب) اي ان المعاني ضروب ، والثاني ان المعنى لا يأتي عفوا سهلا بل هو مغلق او مغلف مثل الصدف الذي يغلف الجوهر ، وهو بعد ذلك لا يمنحك كل شيء من الوهلة الاولى ، لا بد اذن من التأمل والروية والنظر في المعاني ، فهي عزيزة محتجبة وقد يوحي نص عبد القاهر بأن الخطاب الادبي شيء جميل ذو طلاقة وحسن ودماثة فلا يصح التعامل معه الا برقة وعذوبة ولطافة واستئذان وتوسل . . ولنا ان نحدس مقدار نزوع النفس وتشوقها لرؤية ما هو محتجب وكشف ما هو مستتر ، لا سيما اذا كانَ للنفس القدرة على ازالة الحجاب وكشف الغطاء ، ثم تتوقف عند الفكرة الاخيرة التي هي فصل الخطاب وهي (الفلاحة) اي النجاح او القدرة على فك مغاليق النص ، فمن يفلح في شق الصدفة؟

ان عبد القاهر الجرجاني وهو يكتب نصا نقديا معرفيا يضمن نصه النقدي فضاءات تمنح القارىء حرية لاكتشاف قيمة النص والتفاعل معه ، فهو لا يعدد الشروط التي يجب ان يتصف به المتلقي ، فالذي يفلح في شق الصدفة هو صاحب المعرفة بالشعر وصاحب الثقافة والملاحة ايضاً ، انها دعوة المتلقي ليتحلى بهذه الصفات ويحوز عليها ، مثلما هي دعوة لكي تكون المعاني على هذا الضرب . . وهذه المعاني تأتي مستترة او (مشفّرة) اذا ما استخدمنا مصطلحات

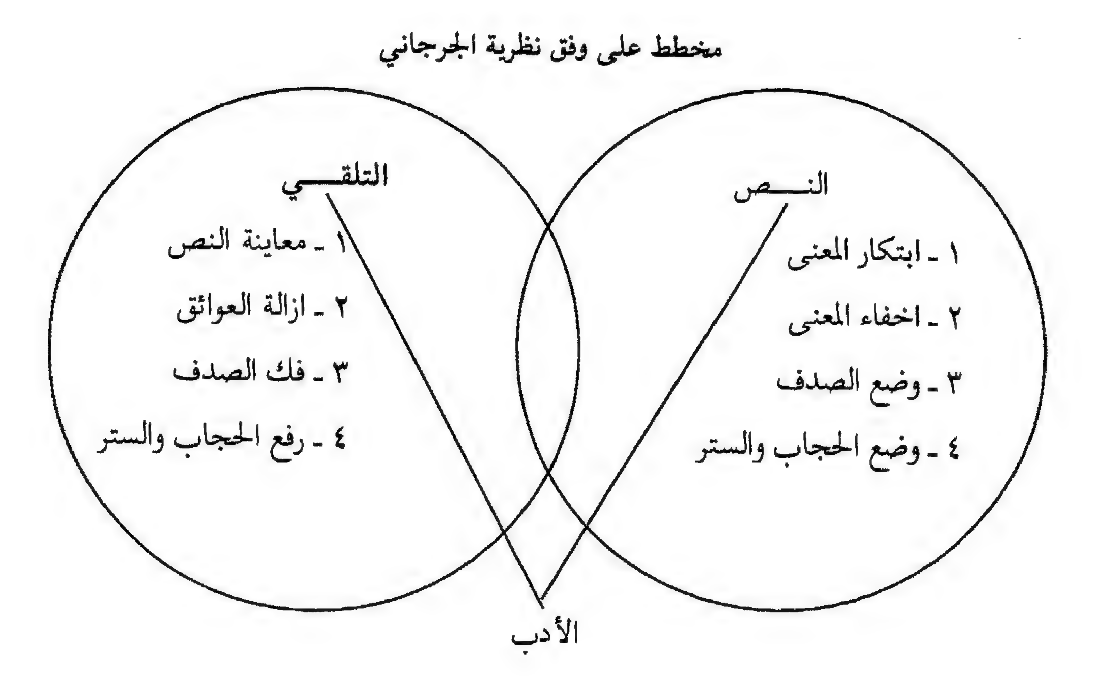
---

(1) نفسه ، ص ١٢٨ .

الاسلوبية العاطفية عند (ريفاتير) ، وان هناك صراعا بين الكاتب ونصه حول الشفرة وطريقة فكها فهو يقول «ان العائق الاساس الذي يتعين على« الكاتب التغلب عليه لكي يوصل كل ما يقصده هو ما يسميه (فك الشفرة الادنى)» . (١)

ومع الجرجاني نكون قد واجهنا اطراف العملية التواصلية . اما المعنى فهو جوهر الخطاب عنده وعلى وفقه يتم التفاعل والفهم . ويمكن ان نوضح ذلك على الشكل الآتي :

مخطط على وفق نظرية الجرجاني



والعلاقة بين النص ومتلقيه تعتمد على قاسم مشترك هو اللغة وتصل الى هدف واحد هو انتاج المعنى الادبي وتتوسل بأساليب مشتركة من حيث الطرق الموصلة الى المقاصد النهائية . ان مفهوم النص ومفهوم التلقي يتلازمان تلازما لا انفكاك له ، وهذا التلازم تفرضه طبيعة الادب ، يقول التهانوي في كشاف اصطلاحات الفنون «الادب هو علم يتعرف منه التفاهم عما في الضمائر بأدلة الالفاظ والكتابة ، وموضوعه اللفظ والخط من جهة دلالتهماعلى المعاني ، ومنفعته اظهار ما في نفس الانسان من المقاصد وايصاله الى شخص آخر من النوع الانساني حاضراً كان ام غائبا . .» (٢) يشير في هذا التعريف الى مجمل عملية التواصل ويظهر فهما دقيقا لحقيقة

---

(١) ريفاتير ، الاسلوبية العاطفية ، مجلة الثقافة الاجنبية عدد ١ ، ١٩٩١ ص٧ ، ترجمة فاضل ثامر .
(٢) التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ، ص ٩١ .

الادب في انه تواصل «وبوسعنا ان نحتفي باشارة التهانوي الى ظاهـــرة الاتصال الادبي وقوانين القراءة ، مما يمكن تطويره وربطه بمصطلحات التلقي والتوصيل في علوم الاعلام والنقد الحديث» . (١)

ان النظريات النقدية المعاصرة ، لا سيما نظرية الاستقبال قائمة على اظهار تميزها عن كل ما عداها من المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة ومنها المدرسة الشكلانية ، وتعمل عن طريق ما يسمى بسلطة القراءة على سيادة وعي جديد لفهم النص والعلاقة بين النص والمتلقي ، بل انها تعمل ـ على خلاف ما يدعيه منظروها ـ على إعادة مرجعيات الادب ، واعادة الاهتمام بالكاتب المبدع وبخارجيات النص ومنها السيرة الأدبية والتاريخ لأن الكاتب هو الذي يجعل من النص شفرة على وفق ما يقوله (ريفاتير) (٢) ويتحايل لايقاع الوهم والمفاجأة عند القارىء ، وهو الذي يضع في النص فجوات تسدها القراءة ، ويلاحظ ان الحديث بدأ من جديد يتركز على الكاتب والنص لا على النص حسب . وأرى ان المعادلة الجديدة اصبحت في ضوء نظريات الاستقبال واستجابة القارىء والنقد الشكلاني والنقد الحديث على التصور الآتي :ـ

النقد الجديد والشكلانية . نص ـــ قارىء

نظرية الاستقبال . قارىء ـــ نص ـــ كاتب

ولن يقبل نقاد نظرية الاستقبال بهذا الذي توصلنا اليه . ففيه عودة الى اتجاهات نقدية سادت في القرن الماضي ، ولان اسس نظرية الاستقبال قائمة على انجازات مدارس النقد الجديد ومنها الشكلانية والبنيوية والتفكيكية ، وهي جميعا تلغي مرجعيات الادب الخارجية ، لا سيما التاريخ . ان واحدا من اهم نقاد نظرية الاستقبال يعود الى التاريخ من جديد ويعمل على اعادة الحياة للعلاقة بين الادب والتاريخ فـ «على الضد من رواد نظرية الاستقبال الذين اكدوا على الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، فان (هانز روبرت ياوس) خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبعثة عن العلاقة بين الادب والتاريخ . وفي عمله النظري المبكر ركز على اضمحلال التاريخ الادبي والعلاجات الممكنة لهذه الحالة . وما كشف عنه في الأبحاث الالمانية والعالمية في الستينات تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للادب ، حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية ، وعلم دلالات الالفاظ والجشتالت النفسي او

(١) د . صلاح فضل . مجلة كلية الاداب/ فاس عدد ١٩٨٨/٤ . اشكالية المصطلح الادبي ، ص ٧٤ .

(٢) ريفاتير ، الاسلوبية العاطفية . مجلة الثقافة الاجنبية عدد ١ ،ص٧ ، ١٩٩١

المناهج الجمالية الموجهة ، ان هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الادبية» .(١)

ان نقاد الاستجابة والاستقبال تحيط بهم خلافات نظرية كثيرة مما قد يعني أن نظريتهم لم تستقر ، وان اتفاقهم على مسائل جوهرية مثل (المعنى) - فهم جميعا يتفقون على معارضتهم للمعنى الموروث - لم يبدد الشكوك حول اصالة نظريتهم وحقيقة بنائهاالفكري « . . . انه من الواضح ، وبرغم ان منظري نقد القارىء ، لا يتفقون على كثير من الامور ، فانهم يتوحدون في شيء واحد : معارضتهم كلية للمعنى الموروث في النص الادبي (. . . . .) وباختصار ان نقاد القارىء المستجيب غربلوا اعمالهم كراحلين راديكاليين من مبادىء المدرسةالجديدة . ولكنني اعتقد ان نظرةً دقيقة على نظرية وحماسة اولئك النقاد ترينا انهم لا يملكون نظرية ادبية ثورية (. . . . .) والتشابه الجوهري بين المدرسة النقدية الجديدة ونقد استجابة القارىء محجوب عن طريق قضية كبيرة حين يفترض انسان ما ان تحديد المعنى هدف للعمل النقدي» . (٢)

لكن نشاطهم ورد في اطار الرد على المدرسة النقدية الجديدة ، مما يؤكد القول السابق بأنهم لا يملكون افكارا ومنطلقات موحدة . اي انهم كانوا مضادين اكثر من كونهم حائزين على فعالية فكرية واضحة ومستقلة «ان نقد القارىء المستجيب (الملتزم) ليس من المتصور ان يوحد الموقع النقدي ، ولكن المصطلح يبرز ليرتبط مع عمل النقاد الذين استخدموا كلمات : القارىء ، عملية القراءة ، والاستجابة لتحديد مساحة للتحقيق ، وفي نص النقد الغربي فان حركة استجابة القارىء تبرز بالاتجاه المخالف للرأي النقدي الجديد الصادر عن اومان وبيبردسي في كتابهما (The Effective Fallacy) .والكتاب عبارة عن عملية تشويش بين القصيدة ومعطياتها . انها تبدأ بمحاولة اشتقاق لفهم النقد من التأثيرات السايكولوجية لقصيدة ما والانتهاء بانطباعية وعلائقية . والنقاد في استجابة القارىء سيجادلون في ان القصيدة لا يمكن فهمها خارج معطياتها وتأثيراتها السايكولوجية وبمعزل عن وصف دقيق لمعناها ، لان ذلك المعنى ليس له وجود فعال خارج ادراك ذهن القارىء» . (٣)

وقد يكون «آيزر» - من بين نقاد استجابة القارىء - اكثر توفيقا في ابراز الجانب الموضوعي الذي يمكن التعامل معه على انه وجه من وجوه المعقوليه والعقلانية التي لا تذهب في الاعلاء

---

(١) روبرت سي هول نظرية الاستقبال ، ص ٧١ .

(٢) Tompkins, Jane P.ed.Reader - Response criticism P.201. (The reader in history)

(٣) Ibid. (An Introduction).ix.

من سلطة القراءة كل مذهب «فقد اعتبرت نظرية آيزر مقبولة اكثر توسيعا لافتراضاته الاساسية (. . . . .) وما اثار اهتمام آيزر منذ البداية سؤال : كيف وتحت اي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارىء . وعلى الضد من التفسير التقليدي الذي يوضح معنى مخفيا في النص فقد اراد ان يرى المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارىء» . (١)

ان آيزر لا يمنح القراءة سلطة مطلقة امام سلطة اخرى هي النص ، وهذا تطور مهم اذا فهم في اطاره الصحيح ، وقد يخفف من حدة الانتقادات التي وجهت الى نظرية الاستقبال ، ولعل اهتمامنا به هنا تأكيد لاتجاه مهم يشير الى حقيقة ملموسة وهي ان ليس هناك اتجاه واحد ثابت غير منازع ، «ان العمل الادبي ليس نصا بالكامل كما انه ليس ذاتية القارىء ، ولكنه تركيب والتحام من الاثنين . وبناء على ذلك فان آيزر يرسم ثلاثة ابعاد للتطوير : الاول يتضمن النص في احتمالاته ليسمح ويتأمل انتاج المعنى (. . . .) ويعتبر النص هيكلا (لأوجه مخططة) يجب ان يحقق معقولية او محسوسية من القارىء . والثاني انه يستقصي اجراءات النص في القراءة ، ومما له اهمية هنا هو الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت واخيراً فانه يعود الى البناء الاتصالي للادب لتفحص الحالات التي تصعد وتحكم تفاعل النص القارىء فيما يخص تلك المواقع الثلاثة ويأمل آيزر في شرح ليس فقط كيفية انتاج المعنى ولكن تأثير الادب على قارئه» . (٢)

ان آيزر يحاول التوفيق بين اصحاب النقد* الجديد ، وهم المعنيون بالنص ونقاد استجابة القارىء ، على الرغم من انه يشارك في المبادىء التي تقوم عليها نظريات الاستقبال والقراءة وموقفه التوفيقي هذا مبني على هذه المبادىء الاساسية والتي يمكن حصرها بالنقاط الآتية :

١ . القصدية ٢ . المفاجأة وعدم التوقع ٣ . وعي المؤلف ووعي القارىء ٤ . افق التوقع . .

على ان التطور التاريخي لنظرية الادب وللنقد الادبي ، لم يغفل المتلقي ولا الاعتبارات المتعلقة بنظرية القراءة ، ولذا فان المفاهيم العامة التي تشير اليها هذه المبادىء قد تناولها النقد رؤية وتحليلا وسوف نجدها متناثرة في كتب النقد وكتب الادب المختلفة .

ولأصحاب نظرية القراءة والاستقبال الفضل في التنبيه اليها مجددا وفي فرزها وجعلها

---

(١) روبرت . سي . هول ، نظرية الاستقبال ص ١٠٢,

(٢) روبرت . سي . هول ، نظرية الاستقبال ، ص١٠٢ ، ١٠٣

* وضع النقد الجديد في الغرب نصب عينيه مسألة النصيّة او النص باعتباره بؤرة الاهتمام وتسرب هذا الاهتمام من النقد الى نظرية الادب فالنقاد الجدد يرون ان العمل بذاته يجب ان يكون نقطة بؤرية للاستقصاء . ينظر كتاب خمسة مداخل الى النقد الادبي ص ١٩٣ .

مفهومات نظرية ذات دلالات مصطلحية وان كانت هذه الدلالات بعيدة عن التحديد الواضح بعد . فماذا نعني بالمقصديه او القصد اصطلاحاً وهل هو قصد المؤلف او رغبته ام ان المفهوم مرتبط بنظريات اخرى اكتسب منها عمقا ودلالة خاصة؟؟ . (١)

لاشك في ان نظرية الاستقبال متأثرة بمدارس فكرية وفلسفية خاصة «الظاهراتية» فمن باب اولى ان تكون المبادىء والمفاهيم النظرية ذات علاقة بها . ان مبدأ القصدية (Intentionality) مرتبط اشد الارتباط بالوعي «ويمكن القول بايجاز ان القصديه تفترض ١ ـ ان يكون الوعي دائما وعي شيء ما . ٢ ـ وان أفضل طريقة نتصور بها الوعي ان نعده الفعل الذي به يقصد (او يعنى او يتخيل او يتصور) الفاعل موضوعا او (يعيه) وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور او بديهة او صورة ذهنية (. . .) فكل حالة من الوعي او القصد تفترض اذن وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الاخر ، ويظهران في صيغة الفعل والبنية . ومن الطبيعي ان يشمل القصد جميع انواع الموضوع كالخيالية والملموسة والمجـــردة والمثالية والتي لا وجود لها والغائبة وغيرها وكل واحد منها يحدد فعل القصد او يختلف بعض الشيء عن غيره ، عند الفاعل صاحب القصد . (٢)

لكن المعنى الذي حدده (راي) للقصد ليس نهائيا لان (ريفاتير) يستخدم مفهوم (القصد الجمالي) الذي لا يطابق المعنى الذي اوجده (راي) فالقصد الجمالي هو احد الملامح الشكلية التي تساعد الكاتب على لفت انتباه القارىء ، اذ يقول «ان معنى رسالة ما يمكن تلقيه بفك الشفرة ويتطلب من الكاتب الشيء الكثير اذا ما اراد ان يلفت انتباه قارئه الى ملامح شكلية معينة يوليها اهتماما خاصا مثل : القصد الجمالي» (٣)واذا حاولنا ايجاد صلة بين المفهومين فان القصد هو وعي الكاتب بنصه هذا الوعي الموصل الى ادراك قدرة المتلقي على التفاعل مع النص وفهمه . انه دراسة القراءة من خلال وعي الكتابة . ولعل (القصد) مرتبط بالمفهوم الملاصق وهو عدم التوقع والمفاجأة ، فالمقصود من عدم التوقع هو تعطيل قدرة الاستنتاج السريع اي احداث نوع من انواع الصدمة عند المتلقي تقطع عليه تسلسل افكاره باتجاه معين وتدفعه الى تأمل جديد للنص «لان التوقع يسطح القراءة وينتهك هيبتها في حين يستدعي عدم التوقع الانتباه وبذل

---

(١) يقول رينيه ويلك واوستن وارين في نظرية الادب : ان من المستحيل ان نستند الى دراسة مقاصد الكاتب . نظرية الادب ص ٩٢ . اما الدكتور محمد مفتاح فيقول :«فالمقصدية تحدد اختيار الوزن والالفاظ الملائمة ، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى ينظر : محمد مفتاح/ في سيمياء الشعر القديم ص ٥٤،٥٣» .

(٢) وليم راي . المعنى الادبي ، ص ١٧ .

(٣) ريفاتير ، الاسلوبية العاطفية ، مجلة الثقافية الاجنبية ، عدد ١ ص٧ سنة ١٩٩١ .

الجهد . وبالمراقبة وتوجيه القراءة ، تمتاز الكتابة الادبية عن الكتابة العادية» [(١)] .

ان التركيز على تفاعل النص ـ القارىء في النقد القائم على الاستجابة قد قدم جملة من المواضعات والمفاهيم لجعل هذا التفاعل متواصلا وحيويا لصالح انتاج المعنى . اذ ان المعنى ليس ذلك الذي يضمنه الكاتب في نصه بل هو ايضاً ذلك الذي يضيفه القارىء للنص . اما آلية الاضافة فهي جملة من الخبرات والاجراءات ، ومن بينها مفاجأة وعي المتلقي باللا توقع وقد عني (هانز روبرت ياوس) بما يسميه افق التوقعات او الانتظار . واعتمد في صياغته على انجازات الفلسفة الالمانية . «ان اصطلاح افق كان شائعاً جدا في الاوساط الفلسفية الالمانية . ونود ان نذكر ان (جادامير) قد استخدمه للاشارة الى مدى الرؤية . . وفي السياق نفسه فان اسلافه (هوسرل) و (هيدجر) قدما الفكرة نفسها . ان الاستخدام المركب مع (التوقعات) لم يكن جديداً تماماً» [(٢)] وعلى هذا النحو فان (افق التوقعات) جيء به أصلاً من حقل فلسفي وليس هو من ابتكار نقاد الاستجابة والاستقبال . والمعروف أنّ معظم منظري هذا الاتجاه تأثروا بالفلسفة الالمانية وتمثلوا انجازاتها . . «ففي مصطلح مثل (افق التوقعات) قد تبناه كل من فيلسوف العلوم كارل بوجر وعالم الاجتماع كارل مانهايم منذ فترة طويلة قبل ياوس» . [(٣)]

وكان لهذا المصطلح ارتباط بالفن والثقافة «ففي (الفن والخداع) يحدد المؤرخ اي .اتش جوميرش وتحت تأثير بوبر (افق التوقعات) بأنه نظام عقلي يسجل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها . لذا فان الافق او افق التوقعات او الانتظار يقعان ضمن مجال عريض من السياقات ، من الظاهراتية الالمانية الى تاريخ الفن» . [(٤)]

وقد يجد المرء صعوبة في تحديد المدلول الحقيقي لهذا المصطلح بعد ان نقل من مرجعياته الاساسية وهي الفلسفة ومجالات الفكر الاخرى فضلا على ان تحديد نقاد القراءة لدلالة هذا المصطلح ليس دقيقا ولا شافيا . ويترك هذا اثراً على طبيعة فهمنا لنظرية القراءة ولأهدافها الأساسية . ولعل مصطلح (افق) من اكثر هذه المصطلحات غموضا فهو تعبير لا يحدد معنى بقدر ما يوسعه في جهات عديدة ، وربما اعتقد بعض النقاد ان المفهوم والمصطلح شأنه شأن النص ، يمكن الاعتماد على بداهة القراءة ونشاط القارىء الذهني لفهمه ومنحه ابعاده ، ولكن لا يمكن الاطمئنان الى ذلك والى النشاط الذهني للقارىء دائما ولا يمكن الوثوق بهذه البداهة في

---

(١) د . حمادي صمود . الوجه والقفا في تلازم التراث والمعاصرة ، ص ١٣٨ .

(٢) روبرت . سي . هول . نظرية الاستقبال ص ٧٦ .

(٣) نفسه ص ٧٦ .

(٤) نفسه ص ٥١ .

فهم المصطلح . ويبدو ان نقاد استجابة القارىء يثقون ثقة مطلقة بالقراءة والقراء ، فالقارىء يفك شفرات النص ويملأ الفجوات الموجودة فيه ، وعليه ان لا يفهم المعنى فقط بل عليه ان يفهم وجهة نظر الكاتب ، وبالتالي يشارك في وجهة النظر هذه «ان المشكلة في استخدام (ياوس) لاصطلاح افق تكمن في أنه اصطلاح محدد بشكل غامض جداً حيث يمكن ان يتضمن او يستبعد اي معنى سابق للكلمة وفي الحقيقة فانه لم يخطط بدقة ما يعني به . فعندما يناقش أصوله لاحقا في مقاله (المثير) يستشهد باشارات للمصطلح في عام ١٩٥٩ ، ١٩٦١ وعند العودة لتلك الكتابات نجد عدم الدقة ماثلا ايضاً»(١) . ويؤكد هذا مدى الصعوبة والتعقيد التي رافقت نظرية الاستقبال بدءاً من عدم وضوح بعض منطلقاتها وانتهاء بتعدد وجهات نظر مريديها والمعنيين بها غير ان المتتبع لمجمل ما حققته هذه الافكار في نظرية الادب والنقد الادبي لا بد ان يلاحظ ان شيئا ما قد حدث ، وسيترك اثراً على طبيعة النظرة للادب ومهمته واغراضه سواء كانت جمالية ام فكرية . وغني عن القول ان نظرية الاستقبال وما رافقها من عناية بالقارىء والمتلقي بشكل عام جاءت في سياق حضاري هو المناخ الفكري في الغرب . ان هناك شعورا متزايدا بانفصال بين الادب والجمهور ، والشعر بوجه خاص ، وبداية هذا اوائل القرن حين ادرك بعض الشعراء ان نصوصهم تزداد غربة وان هوة سحيقة تفصل بين النص والقارىء . وقد دفع ذلك عدداً من النقاد والدارسين الى دراسة هذه الظاهرة الخطيرة ومن بين اولئك (روزنتال) الذي وضع كتابا درس فيه ثلاثة من الشعراء الكبارهم اليوت ييتس وباوند ، اذ المعضلة تعدت النقاد الى الشعراء ، ويمكن تقدير مدى الخيبة التي يصاب به الشاعر حين لا يفهم نصه او يشوه او يجابه بعدم الاكتراث ، ان عدم التواصل كان سمة حقبية مهمة من بدايات هذا القرن يقول (روزنتال) مقدما لكتابه (شعراء المدرسة الحديثة)«ليس الشعراء الطائفة الوحيدة التي اهتمت منذ زمن طويل بالحواجز الهائلة القائمة بلا داع بين الشعر والقارىء العادي ، وانما يشاركهم هذا الاهتمام النقاد ومحررو الصحف وكثيرون غيرهم . ومن بين ما اسعى اليه في هذا الكتاب الوصول الى وسيلة او (واسطة) تساعد على تحطيم هذه الحواجز»(٢) .

ولكن جان كوهين يضع تصوراً آخر حين يقول «ان الانفصال الحالي بين الشعر وجمهوره بدأ مع الرمزية . غير ان هذا الانفصال يقوم على سوء تفاهم تتحمل فيه المسؤولية جزئياً بعض التصورات المذهبية التي يتقدم الشعراء انفسهم للدفاع عنها . لقد دفعت السوريالية ، خاصة وهي

---

(١) روبرت . سي . هول نظرية الاستقبال ص ٧٧ .

(٢) روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ، ص ٩ .

واقعة تحت تأثير المثالية الالمانية سوء التفاهم الى الحد الاقصى . وذلك بالتأكيد على السوريالي المقدم كعالم ثان مستتر وراء الاول الذي هو مظهر خادع . وبهذا فقد كانت تؤيد الخطأ الجوهري الذي ينسب للاشياء ما هو منتسب الى اللغة . ان العالم الشعري لا وجود له . ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم» [1] .

وعلى الرغم من ادراك بعض مسببات أزمة التلقي الا ان مشكلة التواصل ظلت تذر قرنها في الاوساط الادبية حتى بعد ان طغى الفن الروائي والقصصي على ما سواه من الفنون ولا سيما الشعر . ويخيل الي أن هناك ازمة فاجعة في تلقي النصوص وان اسبابها مستمدة من طبيعة الحياة الفكرية والحياة العامة في الغرب . .

إن المناظير والرؤى والتجارب والافكار التي بسببها ظهرت نظرية الاستقبال الى الوجود كثيرة ومتعددة ، وقد يكون محورها ازمة الانسان وازمة التلقي التي فرضتها طبيعة الحياة المعاصرة فأمام عزوف القارىء المفترض عن الادب جاء النقد ليحل العقدة وليقدم القارىء على كل ما سواه في النص مستعينا بالمرجعيات الادبية والفلسفية من النظرية الماركسية والوجودية الى الشكلانية والبنيوية والتفكيكية ، واذا كانت المانيا هي التي نشأت وترعرعت فيها نظرية الاستقبال والاستجابة ، فان هذه النظريات كانت هي نفسها استجابة لوضع داخلي عاشته المانيا في حقبة الستينات وما بعدها وقد يكون هذا مفيدا لنعيد لهذه النظريات مرجعياتها وظروفها الخاصة ولكي لا نعزل الظاهرة عن مسبباتها « . . . ولكن اذا اعتبرنا ظهور نظرية الاستقبال جواباً على الازمة المنهجية في الدراسات الادبية والتي ظهرت في الستينات سنكون عندها قادرين على فهم وجه واحد على الاقل بين نظرية الادب والجو الاجتماعي الاكبر . حيث ان هذه الازمة في الابحاث الادبية لم تكن سوى نتاج مجموعة من العناصر المترابطة والتي نفذت في كل جانب من جوانب الحياة في المانيا» [2].

واذا كان هناك من يقرر ان النصوص تعكس احداث الحياة الاجتماعية فهل تعكس نظريات النقد تلك الاحداث؟ وما هي كيفية أو شكل الانعكاس في كل من النص والنقد؟ ولا يمكننا التسليم بذلك تسليما مطلقا بحيث يكون الادب انعكاسا يشبه الانكسارات الضوئية على المرايا ، ولا يمكن في الوقت نفسه ان نعزل الادب عن نظام الحياة والواقع . هناك تفاعل وتأثير دون

---

(١) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ص ١٢٨ .

(٢) روبرت ، سي . هول ، نظرية الاستقبال ص ١٩ .

شك لا يفقد الادب كينونته وخصوصيته وافتراقه افتراقا ملحوظا عن الواقع . ومن غير الممكن عزل نظرية الاستقبال عن حركة المجتمع في المانيا او في غيرها من المجتمعات ولعل دراسة المتعة الجمالية سوف يقرب الصورة ويوضحها . ان اصحاب هذا الاتجاه يقفون ضد مفهوم الانعكاس لانه يجعل القراءة بحثا عن صورة الواقع في الآثار الادبية [١] ، في حين ان القراءة تأثر ومتعة فنية مؤثرة في المعطيات الواقعية ومحولة لها .

(١) ينظر حسين الواد .في مناهج الدراسات الادبية ص ٥٣ .

٣

الموضوع الجمالي

تعددت مستويات الاهتمام بالمفهوم الجمالي . ولم يقتصر الاهتمام على الادباء ومنظري الاعمال الادبية بل شمل الفلاسفة ايضاً ، فلهم الاسهام الأوفر في دراسة الجمال وعلاقته الوثقى بالفن . وقد كان انعكاس هذا الاهتمام على الادب ايجابيا ، فقد بلور المفهوم الجمالي وظيفة الادب وقرر قيمتها المحسوسة ، لما يتركه لفظ (جمال) في النفوس من ايحاءات فنية وفكرية وفلسفية واخلاقية عديدة .

ولكن ماذا نعني بالموضوع الجمالي؟ وكيف نميز هذا المفهوم من سواه كالتذوق الجمالي مثلا . بدءا ـ وهذه حقيقة قلما نجد من يعارضها ـ ان مفاهيم الأدب واصطلاحاته متداخلة ، وان بعضها لا يتكامل الا ببعضها الاخر ، فكيف اذا اقتصر الامر على حقل واحد هو الحقل الجمالي . لا بد ان نشهد هذا التداخل ماثلا . وانسجاما مع منهجنا ، لا بد ان نحدد قدر الامكان ما نقصده بالمفاهيم وطرق استخدامها ونوضح روابطها بالمفهوم الاكبر الذي يعنينا في هذه الدراسة وهو التلقي .

ويمكن تمييز الموضوع الجمالي بتلخيص دقيق حدده «آلان» حين قال «من المؤكد ان كل فن من الفنون لا بد من ان يشيد موضوعه في العالم الخارجي على صورة شيء متحقق يأخذ مكانه تحت الشمس! وسواء اكان الفنان بأزاء لوحة تشكيليه ، أم بإزاءمقطوعة موسيقيه ام بأزاء قصيدة غنائية ، فانه في كل هذه الحالات انما يقدم لنا موضوعا جمالياً عيانيا ، مكتملا متينا محددا . ولهذا يعود «الان» فيقول انّ (التخيّل) ليس هو (العمل) كما أنّ (حلم اليقظة) ليس هو جوهر النشاط الفني ، بل (الموضوع الجمالي) وحده هو الفن والفنان والعمل الفني» . [1]

ومع هذا التحديد الدقيق فان هناك نقصا يتعلق بالعمل الفني ومجالات تحققه . ويمكن أن نقول ان نقل بؤرة الاهتمام من العالم الخارجي الذي تشكل فيه العمل الفني الى العالم الداخلي الذي يصبح له فيه وجود ذهني ملموس هو تحقيق للموضوع الجمالي . ولا يمكن لهـذا التحقق ان يوجد ويتكامل الا بالتلقي . فهو الذي ينزل الموضوع الجمالي منزلة في النفس وينقله الى صورة داخلية مؤثرة . وعلاقة الموضوع الجمالي بالتلقي علاقة وثوق والتحام ، تشبه الى حد بعيد

(١) د . زكريا ابراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ص ١٠٤ .

تلك العلاقة القوية بين الفني والجمالي في الادب «والواقع ان كمال الاداء لا يقاس او يحدد بالاستناد الى الاداء وحده ، بل يستلزم ايضاً - من اجل الحكم عليه - الرجوع الى اولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفني (الذي تم تنفيذه) . ومعنى هذا انه إذا اريد للعمل ان يكون (فنيا) بمعنى الكلمة فلا بدله ايضا ان يكون (جماليا) أعني انه لا بد من ان يصاغ بالصورة التي تجعل منه موضوعا للادراك المتذوق» . (١)

وهذا يعني ان نقل العمل من حالته الفنية الى حالته الجمالية قائم على ادراك تام من المتلقي ، على الرغم من أن الفصل بين الفن والجمال امر مبالغ فيه ، فمن الصعب عزل المفهوم الفني عن الموضوع الجمالي . ومن أجل اظهار ما للقراءة والتلقي من فعل في تكوين الموضوع الجمالي ، جرى الحديث عنهما وكأنهما منفصلان اي أن التفريق بينهما قائم على اعتبار ان الموضوع الفني متعلق بالنص والموضوع الجمالي متعلق بالتلقي ، فتجمع بينهما معادلة (النص - التلقي) وهي معادلة كما رأينا يوحدها التفاعل .

ان الادراك يعني التحقق ، فعندما ندرك العمل الفني فقد حققناه اي هو على وفق ما يقول (سارتر) نقل العمل من الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل . ويمكن استنادا الى ذلك ان نقّرب بين المفاهيم ، فالادراك والتحقق والتلقي والوجود بالفعل مفاهيم متقاربة ان لم تكن مترادفة ، وقد توجد تسميات أخر يضمها السجل الفلسفي والفكري العام تلتقي مع هذه المفاهيم وتشكل معها وحدة دلالية كبيرة . وقد نستعير من عبارات النقد العربي عبارة (لا مشاحة في الاصطلاح) فهي خير تشخيص ، وفهم متقدم لحالة المصطلح الادبي ، لكننا مع الموضوع الجمالي لابد ان نقف على ابعاد التحقق ، كيف يتم وما الوسائل المتحكمة فيه . ان التحقق الجمالي فعالية تهم القارىء . المتلقي بالمعنى الاوسع . والقارىء محكوم بمواضعات عصره ، ويسميها بعض النقاد المحدثين سنن العصر ، وان هذه السنن لها تأثير على الموضوع الجمالي المتحقق بواسطة التلقي والذي يهدف الى التفاعل مع العمل الادبي .

«ان القارىء في وفائه لمعايير (او سنن عصره) يمنح لهذا العمل معنى» .(٢) إنّ البحث عن الوظيفة الجمالية بحث عن دور الفن وغايته ان كان للأدب والفن غاية محددة . ومع النقاد ودارسي نظرية الادب يمكن تلمس ما تقوم به الوظيفة الجمالية من اهمية «فنحن مدينون لـ

(١) د . زكريا ابراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ١١٦ .
(٢) وولف دييتير ستيمبل . المظاهر النوعية للتلقي . مجلة العرب والفكر العالمي . عدد ١٩٨٨،٣ ص ١٢٧ .

«ميخاروفسكي» بهذه الجملة المثيرة التي تقول (ان الوظيفة الجمالية تحول كلّ ما تمسك به الى علامة) ، ان اهمية الجملة لا تكمن فقط في كونها تؤكد على الوضع الخاص للسيميائيات الجمالية ، ولكن ايضاً كونها تسمح بالقول ، ان هذا الوضع يتحدد من خلال علاقة الفن بالواقع ، وهذا لا يعني ان الواقع سيشتغل كمسند مرجعي لانتاج العلامات الجمالية . ذلك ان العلامات نفسها تجد بواسطة - التلقي - امتدادها في الواقع باعتبارانها تقوم بعملية اسقاط لمراجعها الخاصة» .(١)

تشير العلامة والسيمياء في جملة ميخاروفسكي من زاوية واضحة الى (التحقق) الذي يتحصل بالتلقي ، فالعلامة دال على الواقع ولكن هذا الواقع ليس محددا ولا محدوداً ، لأن التلقي فاعلية خاصة ذات مرجعية أدبية لا يمكن للواقع استناداً الى هذه المرجعية ان يتخذ شكلا محددا ، أو يتموضع في مكان ذي بعد واضح ، وبمعنى آخر فان الوظيفة الجمالية شأنها شأن الموضوع الجمالي موقوفة على ما تفرضه اجراءات القراءة والتلقي من اسقاط وتأثير ، واذا تخيلنا (جمال الادب) على انه شيء متعال بعيد المنال ، فان تحوله الى وظيفة ادبية يعني تحققه او نزوله من عالمه البعيد المتعالي ، وقد يظن ان استخدام لفظ العلامة يشير الى دلالة الالفاظ ، فالعلامة دال تبحث عن مدلولها في الواقع . غير ان عبارة (ميخاروفسكي) لا تشير الى ذلك لان الواقع ليس مسنداً مرجعيا لانتاج العلامات كما يقول وان هذه العلامات ستحيا حياة جديدة بواسطة التلقي ، والحديث هنا مركز على الفن والادب وبالتالي فان (التلقي) ذو خصوصية تتعلق بالقراءة ، نوعها وزمانها وتعدد اتجاهاتها .

وتأكيد (ميخاروفسكي) على الوظيفة الجمالية ، يعني اهتمامه الفائق بموضوع الاثر الجمالي ، لا الجمال بصفته المفهومية المجردة . لان الخلاف سوف يتركز على الاثر الجمالي ويبدو أن كثرة الالفاظ الاصطلاحية قد تحدث شيئا من الارتباك «فلدينا الان الحسيون والعقليون او النسبيون والمطلقيون والتأثيريون والتعبيريون ، لكن هذه الالفاظ كلها تدور حول حقيقة واحدة ، هي ان الاذواق لاتختلف في تقدير جمال الجميل وانما تختلف في تقدير آثار الجميل ، واختلافها مرده الى الذات المتلقية المتأثرة» .(٢)

وقد يقودنا هذا التساؤل عن طبيعة هذا الاختلاف وهل هو مقتصر على الموضوع (المضمون) دون الصورة او الشكل؟؟ قد يبدو التفريق بين الاثنين متعسفا . لا سيما اذا نظرنا الى العمل

---

(١) نفسه ص ١٢٩ .

(٢) د . عز الدين اسماعيل ، الاسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٨٢ .

الادبي نظرة موحّدة (بنية) لا انفصال بين عناصرها . ولكن عندما يرتبط «الموضوع» بالتلقي فانه يكون مدعاة للخلاف واختلاف الاذواق والتأثير على الرغم من الاراء المعاصرة الكثيرة التي تذهب الى ان الادب شكل ليس الا . * وبالتالي فان الموضوع الجمالي والتأثير متعلقان بالشكل ، ان النظرة الجمالية بعامة نظرة موّحدة ، وبالتالي لا حكم على العمل الفني الا انطلاقا من هذه الوحدة ، سواء تعلق الامر بالظاهرة الفنية نفسها ام في طبيعة الحكم عليها . ان القبح هو ما يشتت اما الجمال فهو الموحّد .

ولقد ظل تفسير الظاهرة الجمالية مع كثرة ما كتب عنها من دراسات قديما وحديثا مثار تساؤل وسوف تظل كذلك الى امد غير محدود ، ذلك لان تقدير مدى (المتعة) التي يحصل عليها المتلقي مرتبط بمجمل العملية الادبية التي لا يمكن التحكم بها وضبطها ضبطاً دقيقاً لانها تحيل الى عاملين اساسيين :

الاول المرجعية الادبية وهي مرجعية احتمالية ضعيفة ، والثاني ذاتية المتلقي . ولعل النقاد العرب القدماء قد ادركوا هذه الحقيقة ، فردوا جمال النص الى لون من الحدس ، بينما عمل قسم منهم على تعليل الظاهرة الجمالية كما تفعل اليوم مدارس علم الجمال والاتجاهات الفلسفية المرتبطة بها . ويتجلى ذلك عند عدد من النقاد منهم حازم القرطاجني اذ «نستطيع ان نقول انه استند الى اصول سابقة ، تبدأ من ابن سلام الجمحي في القرن الثالث وتمتد عبر الآمدي وعلي بن عبد العزيز في القرن الرابع ، وتصل الى ذروتها عند عبد القاهر في القرن الخامس . هذه الاصول حاول مؤسسوها ان يتلمسوا جمال النظم الشعري فردوه - في جانب منه - الى لون من الحدس (بلا صفة ينتهي اليها ، ولا علم يوقف عليه) كما يقول ابن سلام ، كما ردوه الى (باطن تحصله الضمائر) كما يقول علي بن عبد العزيز الجرجاني وقبل علي بن عبد العزيز تمسك الآمدي بعبارة اسحاق الموصلي (ان من الاشياء اشياء تحيط بهاالمعرفة ولا تؤديها الصفة) . وهناك جانب آخر يقابل هذا الاتجاه يتجاوز اصحابه منطقة اللا تعليل محاولين العثور على خصائص عقلية تبرز جمال النظم وتعلله التعليل المنطقي ، ويتواصل هذا الاتجاه من الجاحظ المعتزلي ويمتد ليشمل ابن طباطبا وقدامة والمتأثرين بالفلسفة حتى يصل الى ذروته عند عبد القاهر الاشعري الذي وضع نظرية النظم بأصولها المعروفة» . (١)

لقد سعت النظريات الحديثة والمعاصرة الى تحديد رؤية جديدة للوظيفة الجمالية انطلاقا من

---

* ينظر د . مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر (مصادرات التحليل الشكلاني) ص ٢٣ .

(١) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ٤٢٩ .

التصور العام لهذه الوظيفة ودور الكاتب والشاعر في عملية التوصيل واستخداماته الخاصة ووعيه باللغة وأداة التوصيل ، مما يعني أنّ تحقق الوظيفة الجمالية نتيجة تفاعل بين عناصر العملية الادبية - النص - المتلقي - . وهذا قد يعيدنا الى مجمل التصور الذي اثبته (مايكل ريفاتير) بعد منتصف هذا القرن حين تحدث عن مهمة الكاتب ووعيه واقدامه على (فك الشفرة الأدنى) والتي بنينا عليها تصورنا في اعادة الدور لمرجعيات الادب التي فقدت في ظل المناهج المعاصرة اذ يضاف الكاتب الى ثنائية النص - المتلقي . ولن يتم هذا بشكله الصحيح الا عبر وعي خاص باللغة ومجالات استخدامها ، وخصوصية الاستخدام الادبي فليس المستغرب بعد ذلك ان نرى ان معظم مناهج النقد تُعنى باللغة والكلام وباللغة الشعرية ، لان هذا الاهتمام موصول بالوظيفة الجمالية «ان للغةِ الشعر في المفهوم الهيكلاني والألسني ، استعمالا خاصا للكلام ، فالكلام في التخاطب العادي يرمي اولا وبالذات الى القيام بوظيفة ابلاغية ، اما في الشعر فالكلام بلاغي ، إبلاغي معنى ذلك انه يسعى الى القيام بوظيفة جمالية قد تسبق الوظيفة الإ بلاغية ، والشاعر في نظر الهيكلانيين يلفت الانتباه الى اداة التعبير والى عمله عليها بقدر ما يبلغ الافكار والاحاسيس او اكثر مما يبلغها . ولعل القدماء قد فطنوا الى هذا كله عندما اباحوا للشاعر مالم يبيحوه للناثر من جوازات ولان العمل الشعري يتأثر بأداة الابلاغ وبالابلاغ ، استعملت فيه اللغة استعمالا خاصا في مستوياتها الاربعة (المعجمي والصوتي والتركيبي والدلالي) لغاية خلق الوظيفة الجمالية» . (١)

لقد تناولنا فيما سبق بعضا من الافكار المتعلقة بمنتج النص وبالنص وبالمتلقي وعلاقة هذه الاطراف بالقصد او القصدية ونجد الان انبثاق رؤية جديدة في الموضوع الخاص بالمتعة الجمالية بل بمفهوم الجمال عامة ، لكنها ليست معزولة عن مجمل التصور الهيكلاني والشكلي بل مجمل الفكر الحديث ، فنظرية الاستقبال ونقاد الاستجابة والتلقي وضعوا في مركز العناية القارىء والقراءة في اطار عملية التلقي ، وجعلوا من القارىء بؤرة الاستقصاء او المركز الذي تتمحور حوله كل عناصر النص الاخرى . فهل يعني هذا ان الموضوع الجمالي يعني في القصد النهائي القارىء واذا سلمنا بأن القراءة فعل تحقق وكذلك الموضوع الجمالي فهل يعني هذا اتحادا بين الموضوع الجمالي والقراءة؟ وقد تكون الاجابة عن هذا السؤال متعلقة بطبيعة فهمنا للواقع ، اذ يرتبط به كلا المفهومين . وينبغي لنا أن نؤكد قضية اساسية هنا وهي ابعاد الانعكاس الذي يأتي دائما مرتبطا بالواقع ، فالادب من وجهة نظر محدثة ليس انعكاساً وقد يأتي هذا خلافا لما عهدناه ووعيناه فـ «الحركات المحدثة سواء في فرنسا او في المانيا قد اتجهت الى الخروج عن

(١) حسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية ص ٨ .

النص الى ما يحف به لا على انه وسط اجتماعي ينعكس فيه ؛ وانما على انه واقع وظر
للظاهرة الادبية فيهما حياة ولهما تأثر وفيهما تأثير ، فوظيفة الادب هي وظيفته من حيث
ظاهرة مادية ملموسة منغرسة في التاريخ للقراء معها تعامل تكيفه المؤسسات الفكرية لانه تعام
مع الفكر ومع الاشياء متخيله ببعد التخييل عن الواقع» . (١)

وانطلاقا من هذا التحديد المهم يمكن فهم الاساس النظري لمفهوم التاريخ وعلاقة القراء به
فليس العامل التأريخي وحده هو الذي يمنح النص رسوخا بل وجود القارىء ضمن التاريخ
القارىء هو الذي يمنح العمل الادبي خلوده ، ويحافظ بالتالي على الوظيفة الجمالية فهو المضم
الذي تتسابق فيه حركات الوعي بالنص ، ومن هنا يمكن فهم الموضوع الجمالي مرتبطا بالقرا
(تاريخا وواقعا) .

والمعروف ان (القارىء) الذي يتواصل مع النص والذي يتقبل النص على مستوى التاريخ
القارىء الصانع للجمال وقد تفوق عبقريته عبقرية الكاتب . ولعل نظرية الاستقبال افادت م
هذا الموروث الفلسفي ايما فائدة في صياغة دور القارىء في مجمل صناعة الادب . يقول ع
الدين اسماعيل معلقا على كلام (جاريت) في الفصل الرابع من كتابه (فلسفة الجمال) «ا
يميل الى الاخذ بأن جمال الشعر لا وجود له الا في عقول من يستمتعون به ، وهو في ذلك يواف
قول بعض الفلاسفة : ان الاشياء لا تحمل معنى ولكن المعنى في عقولنا فالفنان يقصد من عم
الفني معنى وكل منا يقدر هذا المعنى تقديراً خاصاً فيحدث لذلك التفاوت» . (٢)

وأرى ان هذه الآراء والافكار ممهدات مهمة وفاعلة اوجدت نتائج ومسارات داخل نظر
الاستقبال ، فالقارىء ليس عنصرا جديدا يتعامل معه النقد بعناية ، انه مفهوم قديم منحته نظر
الاستقبال ميزة فائقة تقرب من ميزة الصنع والابداع . وعلى هذا الاساس فان الموضوع الجمال
هو فعل خلّاق متعلق بالقراءة ويوجد بوجودها ، ولعل عناية نظرية الاستقبال واستجا
القارىءبالموضوع الجمالي والوظيفة الجمالية هو الذي ارسى دعائم ما يسمى (نظرية جمالي
التقبل) ويسميها هانز روبرت ياوس (جمالية الاستقبال) والتي يمكن توضيح بعض منطلقات
بالمقتبس التالي «ان الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج او وصة

---

(١) حسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية ص ٣٣ ، ومن امثلة هذه الحركات (جمالية التقبل) ، التي نشأت ف
المانيا نهاية الستينات من دروس للباحث هانز روبرت ياوس من جامعة كونستنس وتلقاها عنه جيلان م
الدراسين . ينظر المصدر السابق ص ٨١ .

(٢) د . عز الدين اسماعيل ، الاسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٧٨ .

ببساطة ، بل يجب معاملة الادب بوصفه ـ اجراءات جَدَلية للانتاج والاستقبال ، فالأدب والفن يحتويان فقط تاريخاً يتضمن شخصية الاجراءات حين يتم تأمل الاعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج ، ولكن ايضاً من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور» . . . . وتقع التضمنات الجمالية في حقيقة ان الاستقبال الاول للعمل من القارىء يتضمن اختبار قيمته الجمالية بالمقارنة مع اعمال تمت قراءتها . ان التضمين التأريخي الواضح لهذا يشير الى ان فهم القارىء الاول سوف يساند ويغني ضمن سلسلة الاستقبالات من جيل الى جيل . وبهذه الطريقة فان الدلالة التأريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل . (١)

ولعل مغزى ما توصل اليه (ياوس)هو السؤال المهم : لماذا تواصل الاعمال الفنية مدنا بالمتعة الجمالية عبر العصور . ولماذا تبقى كثير من هذه الاعمال ذات فعالية وقيمة لدى المتلقي من جيل الى جيل ، ويأتي الجواب من (ياوس) نفسه . . اذ ان القراءة الاولى قراءة مساندة للقراءات اللاحقة في اطار عملية الاستقبال ، كما يجري الاهتمام بفهم القارىء الاول او القراءة الاولى واهميتها في القراءات اللاحقة . فالموضوع الجمالي والمتعة الجمالية المتعلقة به متشكلة في سلسلة من القراءات ، وعلى اساس هذه النظرية جرت العناية بالمراحل التأريخية للقراءة ان صح تعبيرنا هنا ، وقد يشير تعليق ياوس السابق الى ان الظاهرة الادبية منغرزة في التاريخ ولامجال لفهمها خارج هذا الاطار ، وكل ذلك يأتي في اطار فاعلية القراءة فليس التأريخ هو المحرك للاعمال الادبية بحيث نستطيع فهمها اعتمادا عليه بل القارىء هو المحرك . . التاريخ يصنع «المراحل والقارىء يحركها ولا شك في الاشارة الى التاريخ ومنحه هذه القدرة في صنع التفاعل . . .» التفاعل مع القراءة هو عامل جديد في نظرية ياوس وفي نظرية الاستقبال عامة ، وقد يكون هذا واحدا من الاسباب التي دفعت الدارسين الى الاهتمام بنظرية (جمالية التقبل) . . «فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها في المانيا الغربية صدى طيبا لدى الدارسين وأثارت من حولها نقاشاً ثريا جداً» . (٢)

ان اصحاب نظرية الاستقبال ومنظري نقد الاستجابة الآخرين يركزون من جديد على العمل الادبي موضوعا ووظيفة ، ومفهوماً فكرياً وهم يربطون هذا العمل باللذة الجمالية التي هي لذة القارىء والقراءة . . وبدهي ان هذه اللذة لا تكتمل ولا تتحقق الا من خلال التذوق الجمالي . فما المقصود بالتذوق الجمالي في اطار عملية التلقي؟

---

(١) روبرت ، سي . هول نظرية الاستقبال ص ٧٥ .

(٢) حسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية ص ٩٢ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

-٢-

يندرج التذوق الجمالي في تسلسل المفاهيم النقدية والفلسفية التي تعطي ابعادا معنوية كثي وان كانت موحدة في اطار اللذة الجمالية ، فالتذوق يقود الى اللذة او هو الذي يصنعها ويمك التحكم بهذا المفهوم عن طريق هذه العلاقة . ومع ذلك فان الحديث عن التذوق يمكن ان يحي الى حالتين اساسيتين :

الاولى :

اختلاف الناس في تذوق العمل الفني ، ومن الصعوبة جمعهم على كلمة سواء وهذا ما ك يشعر به الآمدي في محاولته الموازنة بين الطائيين لانه وقبل ان يدخل في صلب شعره والموازنة بين هذه الاشعار اوضح حقيقة اساسية ماثلة للعيان ، اراد ان يضعها مقياسا ومنطل فقال : «ولست احب ان اطلق القول بأيهما اشعر عندي لتباين الناس في العلم واختلا مذاهبهم في الشعر ولا أرى لاحد ان يفعل ذلك فيستهدف لذم احد الفريقين لان الناس يتفقوا على اي الاربعة اشعر في امرىء القيس والنابغة وزهير والاعشى ، ولا في جرير والفرزد والاخطل ، ولا في بشار ومروان والسيد ولا في ابي نؤاس وابي العتاهية ومسلم ، لاختلا الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه ، فان كنت ـ أدام الله سلامتك ـ ممن يفضل سهل الكلا وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري اشعر عند ضرورة وان كنت تميل الى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلو على غير ذلك فأبو تمام عندك اشعر لا محالة» . [1] فقد اشار الى حقيقة اختلاف الناس التذوق وان ارجعه لمعيار . وهذا المعيار ليس واحدا فقد يكون فنيا بحتا او فكريا . . ويلاحظ الآمدي تجاوز النقاد الى جمهور المتلقين فأشار بعبارة (الناس) الى هذا الجمهور . . وكلا الطرف النقاد والجمهور تحكمهما الذائقة والتي سوف تتدخل في تقويم العمل الفني وان كانت ذا النقاد معللة ومسببة . .

الثاني :

خبرة التذوق ، والمقصود بالخبرة مقدار الثقافة التي يجب ان يكسبها ويحصلها المتلقي ، يكون قادرا على تذوق العمل فهذا العمل هو استعمال خاص للغة واستخدام لخبرات ثقا

---

(١) الحسن بن بشر الآمدي . الموازنة . ص١١ .

ولغويــة متضمنة في النص ، فاذا افتقر المتلقي الى ذلك فقد القدرة على التذوق وقد يكون هذا سببا اساسيا يمكن الوثوق به والاعتماد عليه في التــذوق ، ولذا كان النقاد هم الذين يقدمون العمل الادبي للقارىء * . . لان النقاد اكثر خبرة في تذوقها واكثر ثقافة ، فهم يساعدون على استيعاب المعنى عن طريق المساعدة في التذوق . . وقد ظل الامر سائدا عبر عصور الادب : شاعر ـــ ناقد ـــ جمهور . . وليس ضرورة ان يمر الشعر بالقناة النقدية لكي يتذوقه الجمهور . . ولا ينتظر الجمهور رأي الناقد كي يتذوق العمل . . بل الغالب ان الجمهور يكون رؤيته الخاصة بمعزل عن النقد ، لا سيما في الأدب الشفاهي . . قد يثير النقد بعضاً من كوامن النص وينبه الى بعض مفاصله الجوهرية ويشير الى فضاءاته الأساسية ونقاط الارتكاز فيه . . ولكن الجهد الحقيقي في تذوق الأدب مرهون بقوى المتلقين الذاتية وجدهم وكدهم في سبيل تحقيق فهم افضل للنص . . وقد تنبهت معظم النظريات النقدية الى اهمية الوعي الذاتي للجمهور ، ونظرية الاستقبال التقت على مفصل واحد مهم هو القارىء وقدرته على التذوق الذاتي المعتمد على الخبرة الثقافية والجهد المعرفي الخاص وعلى هذا يمكن القول ان القارىء الذي نفترضُهُ هو في، حقيقته القارىء (الفائق) الذي يستطيع فك شفرات النص وملء فجواته التي وضعت فيه قصدا ، مما يعني ان النظريات المعاصرة في القراءة والتلقي تنظر نظرة جديدة الى العمل الذي يقوم به الناقد وقد تساوي بينه وبين المتلقين فالخبرة الحقيقية هي خبرة القارىء . . ناقدا كان ام متلقيا عاديا . اذ يتساوى الطرفان في مقدار الجهد المبذول لتذوق النص ، وعلى هذا فان العامل الثقافي يعد جوهريا ومهما في تذوق النص « . . . ففيما يتعلق بخبرة التذوق ، تدل المشاهدة الاكثر دقة على أن المرء لا يستطيع ان يتذوق العمل الفني العظيم الا اذا كان من اولئك الذين لا يقعدون عن بذل الجهد العظيم في سبيل الثقافة الشاملة العميقة ، الثقافة الانسانية بوجه عام والفنية بوجه خاص ، فأما عن الثقافة الانسانية الشاملة فيظهر اثرها مثلا في كوننا لا نستطيع ان نتذوق الشعر الجاهلي الا اذا كنا على علم بالحياة في المجتمع الجاهلي» .[1]

لكن الدكتور مصطفى سويف الذي اقتبسنا منه الفقرات السابقة يعمم القول ولا يخصصه أو يقصره على جانب دون آخر ، وهو وان أشار الى اهمية التاريخ الادبي وادب السيرة ، غير انه

* يذهب الشكلانيون الى ان «دعم (ادبية) الادب لاتكون بتبديد جهد الناقد في تحصيل العلم بفروع لن يصل فيها الى مرتبة المتخصص ، حتى ولو اضيف عمر الى عمره ، وانما تكون بتكريس الجهدلتوسيع خبرة هذا الناقد بالنصوص الادبية وذلك يكون بالتعمق في قراءة مئات ـ بل الآف ـ النماذج . وهذه القراءة العميقة الفاحصة النافذة ستصل به أخيرا الى السيطرة على ذلك الشيء الغريب ، الفريد ، الساحر ، الممتع الذي هو سر من تأثيرالادب فنيا» . ينظر : مصادرات التحليل الشكلاني في كتاب مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ص ٢٢ ، ٢٤ .

(١) د . مصطفى سويف . الاسس النفسية للابداع الفني ص ٤٥ .

جعل فهم النص وتذوقه معدوما دون ذلك . . . فلا شك في ان هناك قصائد جاهلية عالية الجودة يمكن تذوقها من الجو الفني والمغزى الانساني المحيط بها . . . اي ان جودتها في قدرة النص على كسب المتلقي والحصول على انحيازه المطلق الى جانب القصيدة . . مع ذلك فان الثقافة الشاملة التي اشار اليها لا شك مهمة في تذوق بعض الاعمال الادبية تلك التي لها خصوصية المكان والبيئة ، والتي تتجاوب مع واقع انساني سائد في عصور سالفة ، أما الثقافة الفنية فيقول مقوماً أهميتها «واما عن الثقافة الفنية فانها تمد المرء بما يمكن ان يسمى (اطاراً) يساعد على تنظيم التلقي للعمل الفني ، وبذلك يزيد قدرتنا على التذوق ، وكلما ازدادت ثروتنا الفنية ازددنا قدرة على تذوق الاعمال الفنية بكل ما لكلمة تذوق من معنى دقيق» . (١)

ولكن مبدأ الاتفاق والاختلاف في الاعمال الادبية ليس مبدأ مطلقا وليس مبدأ مجردا من حيثيات معينة قد تصاغ في هيأة قوانين تعنى بايجاد نوع من التوازن في عملية التذوق ، وتكون هذه القوانين مستندة الى أعراف او اصول معلومة ومحددة ، فالتذوق عملية ذاتية محضة ، لكن الذاتية وحدها لا تصنع شيئاً لانها بذلك تكون كمن يعرّض الاعمال الادبية لأهواء ذاتية لا تحتكم الى ضابط ما ولكان كل من اراد ان يعلي من قيمة عمل ما او يحط منه ان يركن لذائقته ويلجم المعترضين ، اذن هناك قوانين للخطاب يعرف بها صحة المعاني من خللها او حسنها من قبحها . . «ولا بد مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر المائز بين ما يناسب وما لا يناسب وما يصح وما لا يصح بالاستناد الى تلك القوانين على كل جهة من جهات الاعتبار في ضروب التناسب وغير ذلك مما يقصد تحسين الكلام به» . (٢)

ويقول ابن طباطبا «فاذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي ، مقوما من أَود الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ، ولطفت مواجه ، فقبله الفهم وارتاح له وانس به ، واذا ورد عليه على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه واستوحش عند حسه به ، وصدىء له ، وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها . . .» . (٣)

وفي التذوق كما في مجمل عملية الفن نبحث عن التقاء الذاتي بالموضوعي «لان التقبل لا يعني السلبية المحضة بل هو يمثل عملية ذهنية تنحصر في سلسلة من افعال الاستجابة التي تتجمع متجهة صوب التحقق الموضوعي . ولو لم يكن الامر كذلك ، لما كان ثمة ادراك

(١) د . مصطفى سويف . الأسس النفسية للابداع الفني ص ٤٥ .
(٢)حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ص ٣٥ .
(٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ص ١٤ . .

حسي» [1] . والادراك الحسي لا يستند فقط الى ذاتية التلقي لأن الادراك عملية نفسية يتداخل فيها الجانبان الموضوعي والذاتي ، لانه فحص وتدقيق في المدرك الذي هو موضوع فني او ادبي ، ويكون الادراك مصاحبا عادة للتذوق ، فهو رؤية شـاملة للعمل الفني قائمة على تلمس جوانب الاعتدال . وهذا الادراك هو الذي يقود الى اللـذة . والمعروف ان مفهوم (اللذة) استخدم في النقد العربي القديم منذ العقود الاول لتطور هذا النقد ، وارتبط بالكتابات الفلسفية عند العرب ، ومن النقاد العرب الذين عنوا بهذا المفهوم ابن طباطبا العلوي الذي استخدمه في اكثر من موضع ليبرر الادراك الجمالي الذي يصاحب عملية التذوق يقول «وعلة كل حسن مقبول الاعتدال كما ان علة كل قبيح منفي الاضطراب ، والنفس تسكن الى كل ما وافق هواها وتقلق بما يخالفه ، ولها احوال تتصرف بها ، فاذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها اريحية وطرب فاذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت» . [2]

وبصرف النظر عن تقسيمات اللذة على عقلية وحسية وروحية ، فان اللذة العقلية تصاحب اللذة الحسية وتتجاوب مع اللذة الروحية فـ «لذة الحس تتجاوب مع لذة العقل في مبدأ العلية ، الذي يرجع الى الاعتدال الكامن في عناصر المدرك ـ بفتح الراء ـ الذي يسبب اللذة سواء اكان حسيا او عقليا . ومادامت كل حاسة قائمة على الاعتدال ، فانها تلتذ عندماتعثر على ما يماثل اعتدالها في المدرك الخارجي الذي يقع في مجالها الادراكي . فتكون لذتها به بسبب مشاكلته لمقتضى طبعها . او بسبب ادراكها لاعتداله الذي هو صورة لاعتدالها» . [3]

وهناك وجهات نظر لبعض الباحثين تفصل الذاتي عن الموضوعي في النظر الى العمل الفني . اذ ان هناك نوعين من التذوق او الذوق «الذوق بمعناه العام ، وهو الذي يختلف بين الناس وتتعدد الاسباب لذلك الاختلاف والذوق بمعناه الخاص ، وهو الذوق الجمالي الذي يحكم على الجمال البحت في العمل الفني ويكاد يظفر باتفاق بين الجميع كما تظفر قواعد النحو في العبارة اللغوية» . [4]

ان معيارية النحو مختلفة قطعا عن معيارية العمل الفني ، وان لفظ (يكاد) الذي وضعه الباحث لا يقلل من طريقة العرض الغامضة التي تحدّث فيها عن قسمي التذوق ، فليس هناك قسمان للتذوق احدهما بمعنى عام والآخر بمعنى خاص . . بل هناك تذوق جمالي تتلاقى فيه انواع المدركات كما اسلفنا ولو كان هناك شبه بين معيارية النحو والفن ، لما كان هناك ادنى حاجة

(١) د . زكريا ابراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ١١٧ .
(٢) ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ص ١٥ .
(٣) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ٩٢ .
(٤) د . عز الدين اسماعيل . الاسس الجمالية في النقد العربي . ص ٨٤ .

لهذه التصنيفات والدراسات للتذوق . . وعندها سنقتصر على معيار محدد نتذوق على وفقه . حقا ان المعيار في العمل الفني ذو صفات خاصة وقد اشار الآمدي في النص الذي اقتبسناه سابقا الى معايير معينة هي المتعلقة بالمتلقين ، ولكن هذه المعايير متحولة ومعدلة بتحول الطبيعة الانسانية وتبدلاتها . .

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل «وحين يصدر شخصان حكمين مختلفين على عملٍ فني ، هذا يرضى عنه وذاك ينكره فان ذلك لا يدل حتما على تعارض ، اذ قد يكون حكم احدهما عليه بناء على الذوق بمعناه العام ، وهو في هذه الحالة ينصب حكمه على عناصر اخرى غير جمال العمل الفني بل ربما خارجة عن العمل ذاته ، وان كان العمل يوحي بها ويكون حكم الثاني بناء على الذوق بمعناه الخاص ، وهو في هذه الحالة ينصب حكمه على عنصر الجمال البحث في ذلك العمل» . (١)

واستنادا الى هذا القول ينبغي التفريق بين الجمال البحث وغير البحث ، والحقيقة ألا وجود لمثل هذا التقسيم ، فاذا كان حكم الذائقة معتمدا على مغزى اخلاقي او فلسفي او فكري فان هذا لا يخرج عن التقييم الجمالي فاذا كان تذوق الجمال هو «استمتاع حقيقي بكمال الحياة وانسجامها وتوازنها وتوافقها وامتلائها . . . فان العنصر الجمالي الذي يحقق هذا واحد بغض النظر عن الركائز التي يعتمد عليهااو ينطلق منها لان الاستمتاع بالجمال وحده سوف يخفي كل هذه الركائز او المرجعيات لانه سوف يكون عالما خاصا فيصبح صفاء الذهن واكتمال الصحة ، وتحقق الجمال ، وتوافر الكمال ، والاستمتاع بالسعادة مجرد مظاهر مترابطة او جوانب متصلة لنشاط عقلي موحد اختفى منه كل تنافر وانقسام ، بتحقق ضرب من التوافق او الانسجام بين الطبيعة البشرية الداخلية والتجربةالموضوعية الخارجية» (٢)

لكننا الان نجد نظرة جديدة للتذوق والجمال الادبي بعد انبثاق نظرية الاستقبال واستجابة القارىء ، فأصبح العمل الادبي برمته متوقفاًعلى القراءة ، ولعل ذلك نابع من تصور مفاده ان الرؤية الجديدة القائمة على التلقي اساسا تتناول عناصر العمل الادبي كلها لتصل الى الاستمتاع والتذوق «ان العمل الادبي في نظرية جمالية الادب . . لا ينظر اليه بوصفه وحدة ،وإنما بوصفه موزعا على حالتين هناك (النص ـ الشيء) والذي يمثل العمل الادبي في مظهره العادي والممكن وهناك ثانيا (الموضوع الجمالي) الناتج عن (تحقق) العمل الأدبي بواسطة

---

(١) د . عز الدين اسماعيل . الاسس الجمالية في النقد العربي . ص ٨٤ .

(٢) د . زكريا ابراهيم . فلسفة الفن في الفكر المعاصر . ص ٩٤ .

القـارىء» [1]ولا يمكن تصور انفراط عقد الوحدة في العمـــل الادبي بين النص والقارىء . ولا يمكن كذلك تصور العمل الادبي خارجا عن وحدته لانها هي التي تهيّىء مجالا لرؤية شاملة تجعل الحكم الجمالي كاملا .

لذا فان الفصل بين الحالتين ليس فصلا جوهريا ، اذ يمكن تلمس هذه الوحدة حتى في ظل وجودهما .

ان التأمل في قيمة العمل الفني ومحاولة تخيل الصور التي اوجدها الفنان وايجاد تواصل بنّاء معها ، مقدمات لنجاح التذوق في الفن والادب .

(١) وولف ديتر ستمبل . المظاهر النوعية للتلقي . مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣ ١٩٨٨ ص ١٢٧ .

الفصل الثاني

تقبل النصّ الأدَبي

العامل النفسي

العامل الاجتماعي

الإسلوبية ـ الإسلوبية الصوتية



-١-

العامل النفسي

ظل العامل النفسي محور دراسات عدد من النظريات الادبية والنفسية مطلع هذا القرن منذ فرويد والعقل الباطن الى النظريات الجديدة في القراءة والاستقبال التي جعلت القارىء محورا للاستقطاب والتحقق ، وسعى علم الاسلوب في بعض اتجاهاته الى العناية بالتلقي من خلال العناية بلغة التعبير وفن الصياغة ، ويمكن ان تكون اسلوبية التلقي دليلا على تلك العناية كما يذهب الى ذلك (أمادو ألونسو) اذ قال (المبدأ الذي يعتمد عليه هو ان كل خاصية لغوية في الاسلوب تطابق خاصية نفسية) . [(١)] ويعني هذا أن معرفة الخصائص اللغوية والقيم التعبيرية للغة لا تنفصل عن معرفة الدوافع النفسية . . لانها كشف عن نوازع الانسان الذي ينطق بها ، وكشف نوازع المخاطب من قبل المخاطب (بكسر الطاء) هو اولى درجات الفهم والاستيعاب . وعليها يعتمد فهم النص وصياغة الاستجابة لذلك يركز (الونسو) على دراسة العناصر العاطفية في اللغة متجاوبا مع (بالي) حين يطرح الدلالة المنطقية جانبا ويركز على تحليل القيم اللغوية «اذ انه يمكن الاعتداد بأحد الجانبين في الجملة اللغوية . الدلالة والتعبير ، فالدلالة هي الا شارة المقصودة للشيء ، وهي عمل منطقي ، فدلالة كلمة شمس هي الاشارة لكوكب الشمس ودلالة جملة مثل (هاقد طلعت الشمس) هي الاشارة المقصودة الى طلوع الشمس ، فالكلمات او الجمل بهذا المعنى علامات على الوقائع الخارجية ، بيد انه بالاضافة الى الدلالة على هذا الواقع ، فانها عندما ينطق بها الانسان تفهمنا او توحي الينا بأشياء أخرى ، من اهمها الواقع النفسي الحي للشخص الذي ينطق بها ، فهي مؤشر يعبر عن هذا الواقع الحي ، فهذه الجملة نفسها ها قد طلعت الشمس قد توحي او تعبر عن الرضا او الفرحة بعد طول الصبر والانتظار ، او تفجر لحظة من السعادة او الترقب او غير ذلك ، ويمكن لجملتين أن تؤديا المعنى نفسه مع اختلاف القيم التعبيرية ، فيصبح طلوع الشمس لدى المحبين المستغرقين في ليل الوصال (يطل كالحريق) فالمحور الرئيس دائما امام الغير هو ان يعبر عن دهشتنا او اعجابنا او فرحنا او ألمنا . . او ما عدا ذلك» . [(٢)]

توضح هذه النقول من (ألونسو) نقطة جوهرية مهمة هي العلاقة بين الدلالة والتعبير ، فهي

---

(١) د . صلاح فضل علم الاسلوب ص ٨٥ .

(٢) نفسه ص ٥ .

تتجلى في النص الادبي وعند المتلقي بشكل خاص ، ويصح القول انها تعني متلقي الخطاب الادبي وتعني منتجيه ايضاً . أي ان القيم التعبيرية متعلقة بالمحتوى النفسي لدى القارىء في الخطاب العادي وتصل الشحنة الى اوج توقدها في الخطاب الادبي بعد استخدام المؤثرات الاخرى كالموسيقى والنبر والاستخدام الخاص للمفردة والتركيب ، ان المحتوى النفسي للقيم التعبيرية هو الذي بحث عنه (الونسو) في اسلوبيته . وكان هذا المحتوى يقرن بعوامل وارتباطات عدة اهمها نظرية فرويد في اللاوعي فـ «الناظر في ماكتبه فرويد عن الادب سرعان ما يخرج بأن ذلك العالم النمساوي اعتنى بالاديب وبالابداع الادبي اعتناءه بالقارىء والقراءة والرمز وبأبطال الروائع القصصية والمسرحية وبأغراضها» (١) وبحث فرويد عما يجمع بين منتج النص ومتلقيه ، فهو بعد ان اعتنى بالقارىء في عدد من كتاباته . وأشار الى قدرة الكاتب على التمويه لاحداث قدر من الانتباه والمتعة لدى المتلقي اورد شرطا من الشروط المهمة لاحداث الانفعال «ولا يتم للاديب المبدع احداث الانفعال في نفس القارىء ، ولا يتم للقارىء المتمتع بأثر الاديب المبدع الا في الموطن المشترك بينهما ، وهذا الموطن تكونه في نظر فرويد العقد والحصارات وكل ما اقترن باللاوعي من ذكريات الطفولة ، فكأن الادب اذن انما يصوغ تخيلاته في آثاره ، وكأن هذه التخيلات انما تصادف تجاوبا في تخيلات القارىء ، فيحدث له الانفعال وتحصل المتعة ويتحقق الترويح عن النفس وهذا كله انما يتم بقوة الرمز» (٢) .

وعلى الرغم من ان نظرية الاستقبال واستجابة القارىء اوجدت عناية خاصة بالقارىء على نحو ما ألمحنا الى ذلك فان افكار فرويد ظلت مبثوثة بين ثنايا السطور فالنظريات الجديدة انبثاق من السابق وتراكم عليه وهي في الوقت الذي تعارض فيه ما سبق لتسويغ وجودها والانسجام مع معطيات العصر في التطور والاجتياز السريع لا تجد مانعا من الأخذ والتأثر . . ونلحظ ذلك بوضوح في حديث أحد نقاد نظرية الاستقبال عن (التجسيم) «وهي اهم فعالية للقراء ، تلك المتمثلة بملء فراغات الغموض او أوجه التخطيط في النص ويشير (انجاردين) عادة لهذه الفعالية بالتجسيم» . (٣) بينما يشير الى عملية ملء الفراغ باللاوعي «وعلى الرغم من ان هذه الفعالية غير واعية على الاغلب ، فانها بالنسبة (لانجاردين) على الاقل تعدُّ جزءا هاما من ادراك العمل الادبي للفن ، ودون التجسيم فان العمل الجمالي بكلماته المقدمة لن ينطلق من اطار بنائه المخطط له ، ولكن في التجسيم فان القراء تكون لهم فرصة لممارسة خيالهم . فملء الاماكن

(١) حسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية ص ٥٧ .

(٢) نفسه ص ٥٩ .

(٣) روبرت . سي . هول ، نظرية الاستقبال ، ص ٤١ .

الغامضة تحتاج الى ابداع . . . وحيث ان التجسيم يعتبر نشاطا للقارىء الفرد فانه يكون عندها معرضا لمتغيرات كثيرة منها الخبرة الشخصية ، المزاج . وان اجمالي النظم للاحتمالات الاخرى يمكن ان تؤثر على كل تجسيم . لذا لا يوجد تجسيمان متطابقان بدقة حتى لو كانا من انتاج القارىء نفسه» . (١)

لا شك في ان هناك اضافة محسوسة قدمها (انجاردين) لنظرية اللاوعي ، وهذه الاضافة تبقى دلالاتها المعينة على مقربة من فرويد ، فليس اللاوعي او العقل الباطن واحدا ثابتا في النفس انما يتشكل من خبرات واضافات تلقي بنتائجها في اختلاف القراءات . . وهذا لا يعني ربط نظرية الاستقبال بنظرية فرويد ربطا آليا مفروضا ، لان نظرية الاستقبال لها مجالاتها المتعددة المختصة بالعمل الادبي (القارىء ـ النص ـ المنتج) ؛ فلها خصوصية ضمن الافكار النقدية والفلسفية .

لقد بذل كثير من المفكرين جهدا لاثبات خصوصية القرن العشرين في مجال التطور الانساني ، واثر ذلك على الابداع الادبي . فالنوازع النفسية المعاصرة لابد مختلفة عن الازمان الغابرة ، وقد ترك هذا اثره على المتلقين للنتاج الادبي انفسهم وعلى هذا النتاج نفسه . ومع القبول بفكرة النوازع الداخلية للنفس البشرية في عالم الصراع والبقاء المعاصر ، فان النفس الانسانية انطوت على ثوابت ايضا ولولاها لما استطاع الفن والادب البقاء والصمود وتأدية مهامه . هذه الثوابت هي الماضي او هي جزء مهم من ذلك الذي احتفظت به الذاكرة البشرية عبر عملية الشعور . . «فعلى هذا الماضي نحن متكئون وعلى المستقبل نحن منعطفون» . (٢)

واذا كان (برجسون) في القول السابق يقصد الماضي المباشر ، فاننا يمكن ان نمد التجربة لتشمل الماضي بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى ، فان تهيئة ما سيكون لاتتم الا بالاستفادة مما كان .

لقد عني الخطاب العربي «شعراً وخطابة ونثرا فنيا» بالمتلقي ، هادفا الى تحقيق المعنى الادبي ، مستندا الى عدد من اجراءات التعبير داخل النص او من خلال وضع رؤية نظرية لعملية التلقي ، ومستعينا بالعامل النفسي الذي هو عامل حاسم في احداث التفاعل بين اطراف التخاطب وفي النصوص العربية الرفيعة ، ما يوضح حجم العناية بالمستقبل ومستواها .

---

(١) نفسه ص ٤١ .

(٢) برجسون . الطاقة الروحية . ترجمة د . سامي الدروبي ، ص ٦ .

وجاء في القرآن الكريم عدد كبير من النصوص التي تستخدم هذا العامل المهم في نظرية التلقي ، فقد اورد ابن الأثير في المثل السائر قوله تعالى ﴿قالوا يا موسى اما أن تلقي واما ان نكون نحن الملقين﴾ [(١)] . يقول «فان ارادة السحرة الالقاء قبل موسى لم تكن معلومة عنده ، لأنهم لم يصرحوا بما في انفسهم من ذلك ، لكنهم لما عدلوا عن مقابلة خطابهم موسى بمثله الى توكيد ما هو لهم بالضميرين الذين هما (نكون) و(نحن) دل على انهم يريدون التقدم عليه ، والالقاء قبله ، لان من شأنه مقابلة خطابهم موسى بمثله ان كانوا قالوا «اما ان تلقي وإما أن نُلقي ، لتكون الجملتان متقابلتين ، فحيث قالوا عن انفسهم (واما نكون نحن الملقين) استدل بهذا القول على رغبتهم في الالقاء قبله» [(٢)] . ويلفت النظر هنا الاسلوب القرآني المعجز الذي وضع لكل لفظة في سياقها معنى دقيقا تضع المتلقي امام النص لتحقيق نتيجتين مهمتين ، فهم المعنى والتأثير الجمالي في المتلقي .

ومن قبل اعتنى الجاحظ بشروط انتاج الخطاب ومنها الشروط النفسية التي تؤثر في المتلقي ، حين يضع عينيه على صورة الخطيب او الشاعر ، وان خصص الجاحظ ملاحظته على فن الخطابة في تناوله الصورة البصرية الخارجية للخطيب ، ولعل الخلاف كان قائما بين الجاحظ ومناوئيه حول تأثير هيأة الخطيب على السامع . وهل الهيأة عنصر مساعد على تقبل الخطاب او رفضه ، فهو بعد ان وضع الشروط الذاتية للخطيب ولا سيما الفصاحة التي تعني ايضاً السلامة من عيوب النطق عمل على معالجة كل ما يتعلق بالخطيب ، فمن القضايا التي اختلف فيها الجاحظ مع سهل بن هارون ، هيأة [(٣)] الخطيب وشارته وتأثيرها في ميدان البلاغة ، واورد الجاحظ قولا لمرة جاء فيه :«وزين ذلك كله وبهاؤه وحلاوته وسناؤه ان تكون الشمائل موزونة ، والالفاظ معدلة ، واللهجة نقية ، فان جامع ذلك كله السن والسمت والجمال وطول الصمت ، فقد تم كل التمام وكمل كل الكمال . [(٤)] يقول الدكتور محمــــد الصغير بناني معلقا على هـذا المجتزأ من الجاحظ «ويفهم من هذا الرد ان الجاحظ يرى ان المظاهر الخارجية تلعب دورها في ميدان البلاغة ، بينما سهل بن هارون ومن ورائه الشعوبية يرون ان الظواهر لا تعني شيئا بالنسبة لبلاغة الخطبة» . [(٥)] ولم اجد اساسا علميا مقبولا لهذا القول ، لان الخلاف بين الشعوبيةوالعرب لم يكن في اصله

(١) الاعراف ، ١١٥ .

(٢) ابن الاثير ، المثل السائر ٢/ ٢٠٤ .

(٣) ينظر : د . محمد الصغير بناني . النظرية اللسانية والشعرية عند الجاحظ ص ١٥٥ .

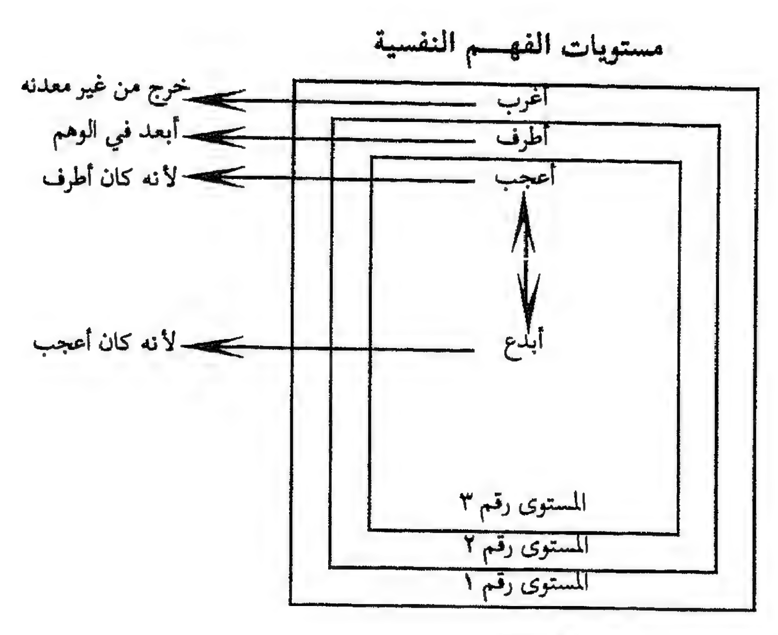
(٤) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ٨٩ .

(٥) د . محمد الصغير بناني . النظرية اللسانية والشعرية ص ١٥٥ .

على ظاهر النص او باطنه ، وانما اساسه بغض بعض الفرس للعرب بعد ان بلغ العرب مجدا وسؤددا ورفعة . . هذا اولا واما ثانيا فان الجاحظ يورد قولا لسهل بن هارون يقر فيه بمظهر الخطيب وشكله الخارجي وان جاء بصورة معكوسة : «قال سهل بن هارون : لو ان رجلين خطبا او تحدثا ، او احتجا او وصفا وكان احدهما جميلا جليلا بهيا ، ولباسا نبيلا ، وذا حسب شريفا ، وكان الاخر قليلا قميئا ، وباذ الهيئة دميما ، وخامل الذكر مجهولا ، ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة ، وفي وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم ، ولباذ الهيئة على ذي الهيئة ، ولشغلهم التعجب منه على مساواة صاحبه به ، ولصار التعجب منه سبباً للعجب به ولصار الاكثار في شأنه علة للاكثار في مدحه ، لان النفوس كانت له احقر ومن بيانه أيأس ، ومن حده ابعد ، فاذا هجموا منه على مالم يكونوا يحتسبونه ، وظهر منه خلاف ما قدروه ، تضاعف حسن كلامه في صدورهم ، وكبر في عيونهم ، لان الشيء من غير معدنه اغرب ، وكلما كان اغرب كان ابعد في الوهم ، وكلما كان ابعد في الوهم كان اطرف ، وكلما كان اطرف كان اعجب . وكلما كان اعجب كان ابدع» (١) . ولقد اوردنا هذا المقتبس الطويل من الجاحظ لسببين : الاول : ان سهل بن هاورن كان يقركما يقر الجاحظ بالمظهر الذي عليه الخطيب من زاوية احداث تأثير نفسي على السامعين . . اما السبب الثاني وهو الاهم ان الجاحظ ربما عني عناية خاصة بهذا القول فأورده في كتابه وقدم له بكلام حسن عن سهل بن هارون اذ قال «وكان سهل في نفسه عنيف الوجه ، حسن الشارة بعيدا عن الفدامة ، معتدل القامة ، مقبول الصورة ، يُقضى له بالحكمة قبل الخبرة وبرقة الذهن قبل المخاطبة وبدقة المذهب قبل الامتحان وبالنبل قبل التكشف . فلم يمنعه ذلك ان يقول ما هو الحق عنده وان ادخل ذلك على حاله النقص» (٢) .

والامر الذي نود تأكيده هنا ان الكتاب الذين عاشوا في كنف الدولة العربية الاسلامية ، وتثقفوا بالثقافة العربية ادبها وبلاغتها ، واطلعوا على ما فاض به الفكر العربي في عصور التفتح الحضاري ذوو ثقافة عربية وهم نتيجة لهذه الثقافة . فالقول السابق لسهل بن هارون استخلصه قائله من البيئة العربية وصاغه تلك الصياغة العربية الخالصة ، وانطلاقا من هذه الحقيقة ، جاز التعامل معه استنادا الى ثقافة العصر . . فهو نص عربي ينتمي الى ثقافة مهيمنة هي الثقافة العربية . ومن تحليل القول السابق نرصد مستويات ثلاثة تتعلق بفهم الخطاب من وجهة نظر

(١) الجاحظ ، البيان والتبيين ٨٩/١ .
(٢) نفسه .



المتلقي النفسية ويمكن توضيحها بالترسيمة التالية : –

يلاحظ في هذا المخطط المستويات الثلاثة اذ يؤدي أحدها الى الآخر داخل اشكال هندسية مترابطة ، وان المستوى رقم (٣)هو البؤرة الاساسية التي يتحد فيها الاعجاب بالابداع ، اي ان الشكل الاخير هو عبارة عن صورة التفاعل بين النص والمتلقي بعد ان استطاع منتج الخطاب ان يفاجيء وعي المتلقي ويسيطر على ذهنه حين اخرج الكلام من غير معدنه فليس مطلوبا ان يكون المتلقي مستسلما للنص ، مستهلكا لمعانيه بل المطلوب ان يكون مشاركا وفاعلا . فالنص الادبي يغري المتلقي سامعا وقارئا ليتفاعل مع مجرياته . . واذا تأملنا بعضا من مطالع القصائد في عصر ما قبل الاسلام لوجدنا ان هذه المطالع قد رسمت بعناية لغايةٍ جليلة في الشعر هي احداث التأثير المطلوب ، وان هذه العناية استندت الى اساس نفسي مكين ذي علاقة بالنفس الانسانية في صبواتها ومنازعها . . وقد يكون المدخل الحسي احد الفضاءات المهمة التي تؤدي الى احداث التفاعل بين اطراف الخطاب ، ولم يكن ذلك مجاراة للمتلقي وتملقا كما قد يظن ، بل فهم واستيعاب للعامل النفسي واثره . وقد علل ابن قتيبه استهلال القصيدة بالبكاء على الاطلال ثم الانتقال الى وصف الرحلة والنسيب بالقول «ليميل اليه القلوب ويصرف اليه الوجوه وليستدعي اصغاء الأسماع لان التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء . فليس يكاد أحد يخلو من ان يكون متعلقا منه

---

(١) ابن قتيبة : الشعر الشعراء ، ١/ ٢٠ ، ٢١ .

بسبب وضاربا فيه بسهم حلال او حرام ، فاذا استوثق من الاصغاء اليه والاستماع له عقب بايجاب الحقوق» . (١)

ان الاصغاء والاستماع وان هما صفتان من صفات الذكاء المعروفة غير ان احدهما يسبق الاخر ، وتقديم ابن قتيبة للاصغاء على السمع ذو دلالة نفسية واضحة ، فالاصغاء تهيئة الذهن للاستقبال وهو يسبق التلقي عادة ، وكأن ابن قتيبه يدعو الشاعر او منتج النص الادبي الى ايهام المتلقي وجذبه عن طريق الاماكن القريبة من نفسه ، حتى اذا اصغى واقترب سمعه من النص فهم مغزى الخطاب والمعاني الكامنة فيه «وابن قتيبه يؤمن ان بناء القصيدة على هذه المقدمات انما كانت تستدعيه الرغبة في لفت الانتباه ، واشراك السامعين في عاطفة الشاعر ، وهي عاطفة يسهل المشاركة فيها لانها قريبة الى القلوب جميعا ، كما يرى ان مبنى القصيدة لا بد ان يظل متناسب الاجزاء معتدل الاقسام فلا يطيل في قسم منها فيمل السامعين ، ولا يقطع وبالنفوس ظمأ الى مزيد» . (١)

يبني ابن قتيبه فكرته اذن على قانون التخاطب ومواصفاته ، فالانسان كائن اجتماعي ولا بد ان تكون بعض الصفات الحسية والعقلية مؤثرة فيه . هذه الصفات التي انتبه اليها ووضعها عنصرا من عناصر التخاطب الادبي . . فالمعروف كما يذهب الى ذلك (ريتشاردز) ان نظرية النقد «تستند على ركيزتين هما القيمة والتخاطب . ان جزءاً عظيما من التجربة التي نحصل عليها ينشأ من كوننا كائنات اجتماعية درجت على التخاطب منذ قديم الازل . فصميم البنيان الذي تقوم عليه عقولنا يتحدد بحقيقة ان الانسان قد تعلق بأسلوب التخاطب خلال مجرى تطوره البشري ، وصار عقله اداة هذا التخاطب» . (٢)

ولعل المطالع التي يقصد اليها الشاعر قصدا والتي تلفت انتباه المتلقين والنقاد تأتي انسجاما وتوافقا مع اسلوب التخاطب ، لان الخطاب يستعين بالانسان كائنا اجتماعيا وان كان الخطاب الادبي عادة لا يأتي متوافقا مع هذا الكائن . . انه يستخدم كل ما تتيحه طاقة الفن والابداع من وسائل وامكانات لصنع التأثير . ويتوسل بوسائل الكائن الاجتماعي وهو في الاخير لا يتطابق مع هذا الكائن ، بل يغيره . . فالفن يحمل طاقة في التعبير وطاقة للتغيير . . وفي النصوص التي حملتها الاسفار العربية ما يدل على استخدام ميزة التخاطب من خلال القصد الجمالي الذي يداهم المتلقي منذ اللحظات التي تلامس فيها قوى الادراك الحروف الاول من الخطاب . . ان

---

(١) د . احسان عباس ، تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص ١٢٢ .

(٢) د . فايز اسكندر . النقد النفسي عند ريتشاردز ص ٢٣ .

ايقاظ وهج الذاكرة وفتح بؤر الاهتمام داخل قوة الادراك عند المتلقي يتعلق بالقدرة على توظيف المفتتح او ما يسمى في النقد اليوم (الاستهلال) ، لان من شأن الاستهلال الجيد ان يبقي وظيفة التلقي قائمة الى اقصاها . . ولهذا حفل النص القرآني بألوان متعددة من الاستهلال ، واختلفت اشكال هذا الاستهلال ، الا انها بقيت ذات هدف اساسي هو ايقاظ الوعي ومفاجأته كي يمنح المتلقي النص انتباهه كله ، ويسمي ابن الاثير هذا بالابتداءات حين يقول «ويكفيك من هذا الباب الابتداءات بالنداء كقوله تعالى في مفتتح سورة النساء ﴿يا ايها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة﴾ وكقوله تعالى في اول سورة الحج ﴿يا ايها الناس اتقوا ربكم ان زلزلة الساعة شيء عظيم﴾ فان هذا القول مما يوقظ السامعين للاصغاء اليه ، وكذلك الابتداءات بالحروف ، كقوله تعالى (ألم ، وطه وحم) وغير ذلك فان هذا ايضاً يبعث الاستماع اليه ، لانه يقرع السمع شيء غريب ليس له بمثله عادة ، فيكون سببا للتطلع نحوه والاصغاء اليه» .(١)

لقد تساءل عدد من النقاد العرب عن كيفية تأثير النص في متلقيه وردّوه الى اسباب عديدة ، فالجاحظ في القرن الثالث الهجري يقول «والناس موكلون بتعظيم الغريب ، واستطراف البعيد ، وليس لهم في الموجود الراهن ، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى ، مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ» (٢) والجاحظ هنا يخرج من السبب الى النتيجة فاذا كان لدى الناس كل هذا الشغف بالغريب والنادر ، فليس ذاك الا لان النادر الغريب يستفز مشاعرهم ويقطع اتجاهات تفكيرهم ويحولها وجهة جديدة ، وآراء الجاحظ المهمة تدعمها وتطور دلالتها آراء اخرى لابن طباطبا «ومن احسن المعاني والحكايات في الشعر واشدها استفزازاً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له الى اي معنى يساق القول فيه ، قبل استتمامه وقبل العبارة عنه . والتعريض الخفيّ الذي يكون لخفائه ابلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستردونه»(٣) والمتأمل في هذا القول لا يجد تناقضا بينه وبين قول الجاحظ بل يجد انسجاما وتلاقيا . لان الكلام المقتبس السابق يشير في الشق الاول الى الوضوح او الى ما يقرب من معناه ، بينما يشير شقُّهُ الثاني الى الاخفاء الذي يقرب معناه من الغموض . . ويكون الخفي ابلغ من الصريح وهذا التوصل في حد ذاته مهم فيما يتعلق بعملية التلقي ولكنه يوحي من جهة اخرى بنقطة جوهرية لا يمكن تلمسها الا من قراءة ما بين السطور ، فالنص على وفق هذا

(١) ابن الاثير ، المثل السائر ، ٣/ ١٢٠ .
(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ، ١/ ٩٠ .
(٣) ابن طباطبا ، عيار الشعر ،ص ١٧ .

الفهم قائم على بنية اساسية ، تندرج عناصرها من الغموض الى الوضوح . . واذا استخدمنا اصطلاح نظرية الاستقبال واستجابة القارىء ، فان هناك قصدية في تغليف المعنى واغماضه وهي قد تشبه اصطلاح (مايكل ريفاتير) المسمى (تشفير) النص الذي اشرنا اليه فيما سبق ، ولعل مناقشة : (ريتشاردز) لافكار تولستوي حول الوضوح ما يلقي مزيدا من الاهتمام اذ يقول « . . . والحالة الثانية التي حددها تولستوي ، وهي احتواء الفن على قدر كبير او ضئيل من الوضوح في عملية نقل الاحساس انما هي مشكلة على درجة عظيمة من الأهمية ، اذ ان مشكلة التخاطب في حد ذاتها انما تتعلق بالدقة بالكيفية التي يمكن الحصول بواسطتها على وضوح كاف في عملية النقل الجارية بين الفنان ومتلقي الفن» . (١)

ويقرر ريتشاردز بعد ذلك مبدأ الانتقال فيقول :«ان السهولة والاكتمال اللذين يقترنان بعملية الانتقال انما يعتمدان على ندرة وغرابة التجربة المنقولة بالقدر الذي تثير به هذه التجربة اهتمامات عامة مشتركة بين الناس الذين يتلقونها» . (٢)

وانسجاما مع ما قاله ابن طباطبا ، فان عبد القاهر الجرجاني ، يجيب عن السؤال نفسه ـ كيفية تأثير الادب في النفوس ـ منطلقا من وعي متقدم بوظيفة الادب ومستخدما ثقافته الكلامية وتنوع هذه الثقافة فيضيف الى المنطلقات السابقة آفاقا جديدة اذ يقول «ان أُنس النفوس موقوف على ان تخرجها من خفي الى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وان تردها في الشيء تعلمها اياه الى شيء آخر هي بشأنه اعلم وثقتها به في المعرفة احكم نحو ان تنقلها عن العقل الى الاحساس وعما تعلم بالفكرالى ما تعلم بالاضطرار والطبع» . (٣)

ويلاحظ ان الجرجاني يقربنا من النقد الفلسفي ، ومع ذلك ما زلنا عند السؤال نفسه على الرغم من اقترابه من الفهم ، ومع الفلاسفة العرب المسلمين ، تأتي الاجابة معلقة بقوى النفس الداخلية الوهمية منها والعقلية . . وقد وردت في النقد العربي الفاظ التوهم ومشتقاته عند النقاد الفلاسفة مثل حازم القرطاجني او المتأثرين بالفلسفة ، وقد نهلوا جميعا من فكر الفارابي وابن سينا « خاصة ونحن نعلم ان الشعر ـ عند الفارابي وابن سينا وغيرهما من الفلاسفة ـ لا يحدث تأثيره في المتلقي الا عن طريق اثارته للقوة الوهمية باستخدام المخيّلة ، وعلى ذلك يصبح

---

(١) د . فائز اسكندر ، النقد النفسي عند ريتشاردز ، ص ١٩٣ .

(٢) نفسه ص ١٩٣ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ، ص ١٠٨ .

الوهم هوالباعث على الافعال والحركات ، ومركز الارادة ومصدر الاوامر والاحكام لمعظم افعال الانسان» . (١)

وتبلغ المسألة اوجها من الطرافة حين يتعلق الامربالتنازع ان صح التعبير بين القوة العقلية والقوة المتوهمة ، فالشعر يستخدم الايهام للسيطرة وبث الخطاب ، والنفس بسبب القوة المتوهمة التي في الشعر تنقاد مع هذا التوهم ، على الرغم من ان العقل يناقضه ويرفضه . . واذا كان للقوة العقلية القدرة على التأليف والجمع والتكوين فان القدرة الوهمية لها السيطرة على جهة التلقي او هكذا يفهم من قول ابن سينا الذي يصف القوة المتوهمة او الوهمية بأنها الحاكم الاكبر الذي يظهر حكمه في هيأة «انبعاث تخيلي من غير ان يكون ذلك محققا . وهذا مثل ما يعرض للانسان من استقذار العسل لمشابهته المرارة ، فان الوهم يحكم بأنه في حكم ذلك وتتبع النفس ذلك الوهم ، وان كان العقل يكذبه» . (٢)

هل يمكن ان نستخلص من ذلك ان الوهم له السلطة المطلقة على تقبل الادب والفن مع استبعاد العقل؟ على الرغم من التمييز بين القوة المتوهمة والقوة العقلية ، غير ان الفصل بينهما مغالى فيه كثيراً ، لان في الوهم شيئا من العقل والا لاصبح الادب هلوسة واضطرابا عقليا ، ان المناسبة بين الوضوح والغموض التي تحدثنا عنها سابقا ، قد تقتضي ايضا المناسبة بين القوة العقلية والمتوهمة . . . وينبغي ان لا نظن ان ابن سينا يفصل كلّ الفصل بين الاثنين خاصة عند حديثه عن تأثير الشعر في المتلقي . . ويمكن القول ان هناك فراغا في القوة الوهمية وهذا الفراغ لابد من ملئه عن طريق العقل ، فالفرق بين العسل والمرارة لا يحتاج الى دليل وعندما أوجد الشعر علاقة ما بين الاثنين وان كانت على اساس تخيلي فان ادراكها يتم على شكل صورة ذهنية تدخل فيها القوة المتوهمة مع القوة العقلية . . ومع ذلك فان الحكم الذي يصدره العقل مختلف عن الحكم الذي يصوره الوهم .

ويمكن ان نصل من ذلك الى القول ان القوة الوهمية هي القوة المتعلقة بالمتلقي من بين قوى الادراك الباطن فهي التي تصدر الحكم على قول ابن سينا والمعروف ان قوى الادراك الباطن عند فلاسفتنا القدماءخمس هي الحس المشترك والخيال او المصورة والقوة المتخيلة او المفكرة والقوة الوهمية ثم القوة الحافظة* . وقبول النفس للشعر تتحكم فيه احدى هذه القوى وهي القوة الوهمية ، وهذا التحكم ليس مطلقا بل هو مرتهن بظروف التلقي والحال التي عليها المتلقي ساعة

(١) محمد عثمان نجاتي . الادراك الحسي عند ابن سينا ، ص ١٧٩ .
وينظر د . جابر عصفور ، الصورة الفنية ص ٣٧ .
(٢) محمد عثمان نجاتي . الادراك الحسي عند ابن سينا ص ١٧٩ .
* يقول أرسطو بثلاث حواس باطنة فقط هي الحس المشترك والتخيل والذاكرة ، ويختلف تقسيم ابن سينا عن تقسيم أرسطو في درجات العقل ، ينظر المصدر السابق ص ٣٧ ، ١٧٦ .

تلقيه الخطاب وعلى هذا فإن الحالة النفسية تتجاوب مع القوة الوهمية ضعفا وقوة ، سلبا وايجابا ونسمي ذلك (الاستعداد) . . والاستعداد لتقبل الخطاب الادبي تهيئة ذهنية ونفسية ، اذ نتقبل هذا الخطاب اذا وافق شيئا ما محببا الى النفس ، اي ان ادراك الكاتب والشاعر لطريقة صحيحة في القول الادبي يؤثر في التلقي ايما تأثير ، وقد اطلق حازم القرطاجني على ذلك بالمنزع اي الاسلوب الذي يكتب الشاعر على وفقه يقول « . . . والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة ، ذلك ان ينزع بالكلام الى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها او تعجبها او تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنياً على ذلك ، نحو منزع عبد الله بن المعتز في خمرياته ، والبحتري في طيفياته ، فان منزعهما فيما ذهبا اليه من الاغراض منزع عجيب . والذي لا تقبله النفس من ذلك ما كان بالضد مما ذكرتُه . والناس يختلفون في هذا فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر . وكل منهم يميل الى ما وافق هواه» .(١)

وهذا الاختلاف الذي اشار اليه حازم يتدخل فيه عامل مهم هو انقلاب الحالة النفسية للجمهور اثر حادث ما او تكشف حقيقة معينة او تغير في آلية الزمان .

ومع ان هذه حقيقة يمكن تلمسها والاقرار بفاعليتها غير ان المدارس الادبية والفلسفية والنفسية تختلف في تقدير اهميتها ، ومن نصوص النقد العربي التي اوردنا قسما منها هنالك توافق بين الحالة النفسية وبين تقبل النص ، غير ان بعض المدارس الحديثة التي تعتمد على المنهج الشكلي ، تحصر التأثير في النص اي ما يحويه من قيم فنية دون الاعتبار بمرجعياته الخارجية وقديما قال افلاطون «بجمال الاشياء مستقلة عن توافقها مع رغباتنا» .(٢)

وتظل حالات النفس وتقلباتها سببا محفزا على جودة التفاعل مع النص وقد تكون على الضد من ذلك تماما ، سببا في سوء عملية الفهم واضطرابها «فاذا كان القارىء شارد اللب او متعبا او احمق او مضطرب الفكر اعياه ادراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الادبي ، فلا يصل الى درجة اشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار ، وفي هذه الحالة يعي بعض الجمل تتراءى لعينيه في ظلام الغموض . وكأنها تنظم عن طريق الصدفة ، اما اذا كان القارىء في خير حالاته ، فانه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعدو كل جملة فيها ان تكون ذات وظيفة جزئية» .(٣)

لكن التلقي عملية معقدة في ذاتها ، لاترى فيها عنصرا مهما حتى تجد الى جانبه عدداً اخر من العناصر ، فاذا كان للعامل النفسي اثر مهم فان العوامل الاخر لها مثل هذا الاثر ، لا سيما العامل الاجتماعي .

---

(١) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص ٣٦٥ .

(٢) د . عز الدين اسماعيل . الاسس الجمالية في النقد ص ٦٦ .

(٣) سارتر ، ما الادب . ترجمة محمد غنيمي هلال ، ص ٥١ .

٢

العامل الاجتماعي

نقصد بالعامل الاجتماعي الاساس النفسي الذي يساعد الجمهور على تقبل العمل الادبي والتفاعل معه او رفضه والانفصال عنه . ان ما يقبله المجتمع من الاعمال الادبية والفنية ليس مقياساً للجودة ضرورة ، فقد تفضل النسبة الغالبة من المجتمع عملا متدنيا في قيمته الفنية . . وهذا موئل اشكالية كبرى عانت منها نظرية التلقي بل مجمل نظرية الادب والفن ، ولعلها اصبحت اكثر خطورة في الزمن المعاصر . . ويظهر ان الخلل اصاب سلّم القيم او مستويات القيمة الادبية :« ولربما كان من السابق لأوانه ان نشهد انهياراً للقيم ، حيث يحتل الذوق االعام مكان الصدارة ، حيث ينزوي الرأي المختبر ذو القدرة على التمييز بين الجيد والرديء» [١] ، ونستنتج من ذلك ان الازمة لها جذور نفسيه واجتماعية عميقة . ولهذا السبب فان المذاهب الادبية الحديثة وضعت (التلقي) في مقدمة اهدافها سواء تعاملت معه سلباً او ايجاباً ، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان مشكلة التلقي كانت احد الدوافع المهمة لا نبثاق المذاهب الادبية بعد التحولات الهائلة الحادثة في البنية الاجتماعية «فقد عاشت نظرية (الفن للفن) في عصر ضاق فيه الادباء بجمهورهم فانصرفوا عنه يائسين من اصلاحه . ورأوا أنّ الادب يجب ان يتجه الى الخاصة لا الى العامة . ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة . تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور . وكان هذا السخط نفسه معنى الطموح الى اصلاح الجمهور كي يشارك الادباء مشاعرهم وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين في اهدافها الاجتماعية واثارها على اختلاف ميادين النشاط الأدبي وجمهوره تبعاً لاختلاف العصر واتجاهاته» [٢] ويحمل هذا الموقف توجساً وقلقا من طبيعة الفهم الاجتماعي للادب يجد صداه لدى النقاد ، لا سيما المعنيين بالعامل النفسي مثل (ريتشاردز) الذي نظر الى المشكلة من زاوية اخرى وان كانت قريبة من مجمل التصورالسابق اذ كان يدعو الى ان يتسلح الناقد بنظرية متماسكة عن القيمة كي يمنع التدهور في الذوق العام [٣] . لكن هذا الموضوع المعقد بطبيعته ذو امتدادات واسعة . . فهو يدخل في بنية المجتمع ، ويستجلي عناصرها ويفرز مقوماتها واشكالها ويحدد استجاباتها . . وهو ذو ارتباط بالمرحلة الزمنية وبالظروف المكانية ، اذ انه يعيدنا الى السؤال التلقيدي ماذا يريد

(١) د . فايز اسكندر ، النقد النفسي ص ٢٩ .
(٢) د . محمد غنيمي هلال . النقد الادبي الحديث ص ١٧ .
(٣) ينظر د . فايز اسكندر ، النقد النفسي ، ص ٢٩ .

المجتمع من الادب؟ هل يريد اشباع دوافع ورغبات مكبوتة . . ام انه ينزع الى (التطهير) لكن هذه الفكرة الارسطية متعلقة بالوعي وهي لاحقة وليست سابقة اي ان الجمهور لا يدخل المسرح وهو على وعي تام بفكرة التطهير . . فهناك دوافع اخرى الا اذا كان وعيه متقدما بأهمية الفن ودوره . . ولكن فكرة (التطهير) محدودة بوظيفة المأساة وانها نتيجة الاثر النفسي «لان وظيفة كل نوع تتحدد بالاثر النفسي الناتج عنه ، فالاثر الناشيء عن المأساة هو التطهير» (١) وعلى هذا ، هناك فعل فني يقابله فعل تأثري جماهيري ، وحديث ارسطو مقتصر على (المأساة) بيد ان هدفه كان احداث تأثير جماعي ، على مستوى الفن والجمهور ، وان كان هذا التأثير متفاوتا بطبيعة الحال ، وحتى في المأساة فالاستجابات ليست واحدة ، واذا اتفقنا على جمال مشهد طبيعي رائع او لوحة فنان بديعة فاننا سوف نبقي مسافة للتفاوت . . هذا التفاوت يحصل من تقدير قيمة هذا المشهد او هذه اللوحة . . والقيمة لا تتحدد في اثر جمالي عابر ولا في احساس اخلاقي ولا في رفعة وسمو هما نتاج العاملين السابقين ، ان القيمة هي هذه العناصر كلها مجتمعة في بنية قيميةواحدة . لقد احدث المشهد الطبيعي الممتاز نوعا من الاشباع النفسي ، نتج عنه تأثير واستجابة متفاوتة . . واذا نقلنا هذا المشهد الى نص ادبي شعري او نثري فان الاستجابة سوف تكون اكثر تعقيدا ، لان المتلقي مطالب بالتأمل والتعليل وقبل ذلك فك رموز اللغة الادبية . وتكون عملية الاستقبال على الشكل الآتي :

تأثر ـــــ تأمل ـــــ تعليل . . . واذا وجدنا في المشهد الطبيعي استجابة عامة للجمال ، فان الاستجابة في الادب مختلفة ، فقد تصل الى نقطة الصفر في الاستجابة . . . وقد ترتفع الى حدود عليا . ودفع هذا الدارسين الى تقسيم الاعمال الادبية والفنية على قسمين واحد للعامة وآخر للخاصة ، ويكون التمييز بين الاثنين على الوجه الآتي «النوع الاول (. . .) يبني اتجاهاته من ابسط الدوافع اكثرها فطرية ويبرزها بالدرجة التي تمكن العقل المتخلف من ربط خيوطها في نسج ملائم ، بينما يقوم العقل الاكثر نضوجا بصياغتها من جديد ، وتعقيدها على النحو الذي قد تفقد به كل علاقة وتشابه بشكلها السابق وهو في سلوكه هذا لا ينفك يجدها متمشية مع احتياجات الفن الذي تصوره» (٢) . يمكن ان نطلق على هذا النوع من الاستجابة بالاستجابة البسيطة . . ويكونها مستوى معين من العقول هي العقول الاقل نضجاً ، وهي استجابات تتناسب مع هذا القسم من العمل الادبي فتكون استجاباتها على قدر تصوراتها للعمل . اما النوع الاخر من الاعمال الفنية «فهو مؤسس على دوافع يستحيل ان تتخذ بشكل يظهرها بذات

(١) ارسطو : فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٣ .
(٢) د . فايز اسكندر .النقد النفسي ص ٢٣١ .

قيمة ، الا في شخصية قادرة على التكيف تكيفا بارعا ، وغالبا ما تكون الدوافع نفسها من طراز لا يدركه الا عقل قد بلغ به التطور حدا فائقا او متميزاً بنوع من الخبرة او التجربة الخاصة . ان الاختلاف في درجة ادراك الدوافع التي تقوم عليها الاعمال الفنية ، يمكن تمثيله بتلك الاستجابات التي يحدثها عقل رياضي وعقل آخر غير رياضي ، اذا تعلق الامر بفهم نص نظري معين»[1] . ان هذا التقسيم الثنائي الذي ينسب الى الناقد ريتشاردز ليس الا تقسيماً افتراضياً محضاً اذ ان التقسيم قائم على انواع التلقي وانواع العقول ، وتحققه على مستوى الواقع ، معقد ولا يمكن تصوره بسهولة ، الا اذا اعتبرنا ان الادب ادبان احدهما للخاصة والآخر للعامة . . الاول رفيع المستوى دقيق في بنائه وتركيبه والاخر هابط المستوى هدفه ارضاء نوازع الذوق العام . ولا يمكن القبول بهذه الفكرة ولاحتى مجرد تصور وجودها في الدراسات الجمالية والنفسية ، لان الادب واحد في مادته وفي توجهه وفي الوظيفة الابداعية المتوخاة منه ، وتوجد انواع للتلقي ومستويات للقراءة دون ان تكون هناك قصدية في تأليف النصوص على اساس العام والخاص او العقل الفائق والعقل المتدني . . ولو ذهبنا مع هذا الرأي ووافقناه لتخلى النقد الادبي عن وظيفته في نقد النصوص وتقويمها . . لان بعض النصوص (عند ذاك) تحمل مسوغات وضعها لانها كتبت للعامة وهذا خطأ كبير وتهاون في تقدير القيمة الجمالية والاثر النفسي للادب والفن . . وقد يكون مقبولا القول ان المتلقين يختلفون في تقدير دوافع الكاتب ، وهذه بدهية مقبولة وشائعة غير انها لا تصلح اساسا لتقسيم الادب على قسمين . اما اذا كان التقسيم مستندا الى اختلاف العقول لاختلاف التجارب والثقافات ، فهي اشكالية قائمة ، لكننا كلما تمعنا فيها نجدها لا تقودنا الا الى ما يشابهها . صحيح ان عقل الناقد يختلف ربما عن عقل المتلقي العادي ، وبالتالي فان له مستوى افضل في الفهم ، لكن المشكلة لاتنتهي عند هذا الحد ، لان الاختلافات قائمة بين القراء نقادا وغير نقاد ، والعقل الرياضي ليس مقتصراً على عقل الناقد . . وهذا يضعنا وجها لوجه امام الوظيفة الاجتماعية للفن ، وما دعت اليه النظريات والافكار العديدة حول التأثير الاجتماعي للادب . فاذا كان الادب يهدف الى التغيير فلا بد ان يكون تأثيره جماعيا اي يؤثر في العامة لا في الخاصة فقط . ومن خلال ذلك يمكن النظر في النقاط الآتية : -

١ - ان الذوق العام يفضل الاعمال السهلة السريعة التي تستجيب لدوافع آنية وغرائز معينة .

٢ - فرضت الحياة المعاصرة نوعا جديداً من التلقي قد يختلف عن كل الازمان الماضية . فلقد

(١) نفسه ٢٣١ .

تعقدت الاعمال الفنية واصبحت رفيعة المستوى ، بسبب تعدد الثقافات والتراكم الفكري والفلسفي بينما لم تتطور الحياة الاجتماعية والثقافية تطورا يوازي الانقلاب الذي حصل في الاعمال الادبية . . لذا فان الادب بقي قريباً من الخاصة بعيدا كل البعد عن العامة .

٣ ـ لا شك في ان فهم النتاج الادبي المعاصر ، يحتاج الى تجربة ودراية وثقافة عامة واسعة ، وغوص في النص ومنحه وقتا من العناية والتأمل ، فكيف يتم تهيئة هذا كله في ظروف الحياة المعاصرة ؟؟ ونحن نجد نفوراً وابتعادا وعدم اكتراث وضعفا في الاستجابة حتى لدى دارسي الادب من طلاب الجامعات .

ان تطور الحياة المعاصرة وايقاعها السريع ، وضع كثيراً من آراء النقد النفسي في الاختبار ، وقد ينظر اليها على انها من مخلفات بدايات هذا القرن ، وان مشكلة التلقي ما زالت تشكل عقبة كأداء امام انطلاق الادب وتأديته لمهامه الاجتماعية . فالتفاوت في الاستجابة من طور الى طور آخر مناقض له ، احدى الحقائق المهمة التي تضاف الى مشكلة التلقي ، ولكنها تعد امراً طبيعيا اذا ما اخذنا بعين الاعتبار الاساس النفسي للتلقي على مستوى جماعي ، ان القبول الحسن الذي لاقته قصة فركور (صمت البحر) * من قبل المجتمع الفرنسي اثناء الحرب العالمية الثانية لم يكن قد حدث بسبب ان القصة هابطة فنيا ، بل لان القصة لامست حياة الجماهير في ظرف معّين وان الجماهير وجدت شيئا يعتني باحساسها فلاقته بالقبول والاستجابة ، فتحول جمع كبير من الناس الى قراء فائقين . . وهذه القصة نفسها اكدت حقيقة اخرى مهمة في مستوى الحقيقة السابقة هي ان العمل الادبي الذي لامس القاع النفسي للجمهور قد يفقد تأييد الجمهور له إذا تغيّر الظرف النفسي للمتلقين ، «ففي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة (صمت البحر) اثرها ، ذلك ان الحرب كانت قد بدأت فوق ارضنا من جانبنا بالدعاية خفية وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الالمان بحجز الفرنسيين في منازلهم ليلا وبالنفي والسجن والتعذيب . . . وبدت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بالحان الحب وسط الضرب بالقنابل والمذابح والقرى المحترقة والنفي ، ففقدت القصة بذلك جمهورها . .» (١)

---

* صمت البحر : قصة فرنسية صدرت مترجمة الى العربية عن طريق عبد الله نعمان . نشرت في بيروت ضمن سلسلة اعلام الادب المعاصر . د . ط ـ د . ت ، تقع في ٩٥ صفحة من القطع الصغير . وكانت قد نشرت في فرنسا عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسي المعاصر الذي لقب بإسم فركور واسمه الحقيقي جان بروليه . ينظر كتاب ما الادب . سارتر ـ ترجمة د . محمد غنيمي هلال ، هامش ص ٨٧ .

(١) سارتر ما الادب ، ترجة محمد غنيمي هلال ص ٨٩ .

لقد ادرك نقاد استجابة القارىء والمشتغلون في حقل الادب المشكلات الكثيرة التي يواجهها تلقي النصوص الادبية واذا كنا نؤمن أن المعرفة ومنها المعرفة الادبية حلقات يستفيد بعضها من بعض ولا يعارضه ضرورة ، ادركنا مغزى الاهتمام والعناية الشديدة بالقراءة والقارىء في العقود الاخيرة من هذا القرن . . فجاءت نظرية الاستقبال لتلقي حجرا ضخما في بحيرة الادب الراكدة ، او هكذا يمكن تصور مجهود منظريها والمتحمسين لها لكن هذه النظرية لم تلبث ان اصطدمت بالمشكلات المعقدة للوعي الاجتماعي والثقافي ولم تجد مناصا من تقسيم القراءة والقراء على مستويات واصناف .

لا شك في ان نظريات الاستجابة والتلقي حاولت السعي الى توسيع دائرة القراء عن طريق اظهار حقيقة الادب والجهد الذي يجب ان يبذل لاكتشافه ، فهو لا يحقق تأثيره الا بعد جهد ومعاناة وتأمل ، انه بحاجة الى وقت واهتمام من القارىء بل بحاجة احيانا الى انقطاع لتأمل مغزى النص . ان القراءة السريعة لا تجدي نفعا بل هي مشوهة ، لان التفاعل مع النص يقتضي ملء فجواته ، وهو جهد لا يقل عن عملية الكتابة والابداع ذاتها . . واذا كان عدد المبدعين قليلا بالقياس الى المجتمع فهذا لا يعني تضييق دائرة المتلقين استنادا الى الجهد المبذول من كل منهما ليصبح عدد القراء بقدر عدد المبدعين!! وربما لا نستطيع الاحاطة بجميع الاسباب والدوافع التي قادت نقاد الغرب الى الاعتناء الفائق بالقراءة ونظرية التلقي ومن الثابت ان حجم الاهتمام وتوسع التأليف فيه يتعلق بوظيفة الادب ، فنقاد نظرية الاستقبال يعملون على توسيع هذه الوظيفة ، فليس الادب مهدئا بل هو المغّير ، وفعل التغيير مرتبط بالمقاومة ، اي مقاومة الادب للمجتمع ، وليس الركون للرغبات والنزعات الاجتماعية السائدة وارضاء الدوافع النفسية المتضاربة ، «ان الجوهري بالنسبة للفن هو مقاومته للمجتمع (. . . . . .) وعلى الرغم من حقيقة انه في اجمالي الاجراءات الاجتماعية فان للفن وظيفة توفيقيه مع الانساق الموجودة ، وهي تحيط ايضاً بعنصر الرضا الذي يجب التوافق معه وهو يحوي مبدئيا على المقاومة والتعارض مع الانساق الموجودة» . (١)

وما يبدو هنا متناقضا فهو ليس كذلك ، لان مقاومة الانساق الموجودة والتوافق معها في الوقت نفسه متعلق بطبيعة الادب والفن وكذلك بالعامل الجمالي الذي يحيط بالعمل الادبي . . فالدخول الى المتلقي دخولا مؤثرا لا يتم الا عبر التوافق مع بعض رغباته ، لامن أجل الخضوع لهذه الرغبات بل من أجل مقاومتها وتحقيق الاحسن في اطار الوظيفة الادبية . ولقد ركز نقادنا العرب القدامى على اسلوب الدخول الى وعي المتلقي ، اذ يقول ابن طباطبا «اذا ورد عليك

---

(١) روبرت . سي . هول ، نظرية الاستقبال ، ص ٦٣ .

الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان انفذ من نفث السحر واخفى دبيبا من الرقى واشد اطرابا من الغناء ، فسلّ السخائم ، وحلل العقد ، وسخى الشحيح وشجع الجبان ، وكان كالخمرفي لطف دبيبه والهائه وهزه واثارته» . (١)

فاذا تم للنص الدخول بهذه الاوصاف الجمالية والفكرية الى وعي المتلقي احدث التأثير ، والتأثير هو احداث التغيير في المتلقي فتزداد فضائله ويسمو بهذه الفضائل ، وهذا ما يمكن ان نطلق عليه بالمقاومة ، وقد عبر عن ذلك خير تعبير السرخسي الحسن بن احمد في كتابه كمال ادب الغناء اذ قال «اذا اجتمعت في المغنى هذه الخصال من الحذق والاحسان واجتمع للسامع مثل ذلك الفهم كان الطرب تاما ، ويخلص المسموع الى الروح فتظهر حينئذ الاريحية وتبدو قوى النفس المميزة فتشكل بأشكال المعرفة وتلبس خلع التصرف مع الغناء وتجري في ميدان السرور ، وتأنف من الرذائل حمية وتستجلب الفضائل ترفعا اليها وتشرفا بها ، وان كانت من قبل تنسب الى جبن تشجّعت والى بخل جادت والى خوف استهانت ، فذلّت عندها المخاوف وصغرت لديها الاهوال ، واخذت لها لبس الفضائل زهواً ، وقوة الأمن سرورا فلجت في بحر الطرب وركضت في ميدان السرور» . (٢)

واذا كان مطلوبا من الغناء ان يسمو بالنفس ويدفعها الى الفضائل فان على الادب ان يفعل ذلك من باب اولى . . ويلاحظ في المقتبس السابق اقتران الطرب بالهدف الاخلاقي ، اي انه جعل الموسيقى والصوت العذب الجميل طريقا لغايات اخلاقية وسمو في الفضائل ، وهذه النظرة تكاد تجمع كل النقد العربي في مستوياته ومراحله المختلفة . . . ان الخطاب يقتضي وجود اتصال يتمثل في قناة طبيعية وارتباط نفسي بين المرسل والمرسل اليه وبناء على هذا فان تحقق هذا الارتباط في الخطاب الادبي لا يكتمل الا اذا كان الخطاب يمس حياة الجماعة او يُعنى بدوافع معينة داخل الجمهور المتلقي . . عندها تصبح الاستجابة ممكنة بل في اوج قوتها ، يقول حازم القرطاجني «ان الالتذاذ بالتخييل والمحاكاة انما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس احساس بالشيء المخيل ، وتقدم لها عهد به» (٣) . . واشارة حازم واضحة الى مفهوم القصدية* التي تحدثنا عنه سابقا ، اي محاولة الكاتب معرفة نوايا المتلقي ونوازعه ، وهو ما تدعو اليه نظرية الاستقبال عندما

---

(١) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ١٦ .

(٢) الحسن ابن احمد السرخسي ، كمال ادب الغناء ص ٢١ بدلالة جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ٧٢ .

(٣) حازم القرطاجني ، المنهاج ص ١١٨ .

* نعني بالقصدية هنا غير ما هو معروف عن هذا المصطلح «قصد الشاعر او الكاتب» اذ ان انتفاء القصدية أمر حيوي لتجديد القراءة . ينظر د . عبد العزيز حمودة . المرايا المحدّبة من البنيوية الى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) الكويت ، ٢٩٩٨ ، ص ٥٠ .

يقوم الكاتب باقلاق وعي المتلقي ومفاجأته ، اذ ان هذا لا يتم دون معرفة مسبقة ووعي بظروف التلقي .

ان العامل الاجتماعي يساعد على تقبل النص اذا كانت هناك مشاركة نفسية بين المبدع وجمهور المتلقين ، واذا كان الناقد مطالبا غالبا بتعليل تقبله للنص او رفضه فان الجمهور غير مطالب بذلك ، ولذا عدّ تقبل الناقد مختلفا عن تقبل الجمهور . . . فحماسة الجمهور لعمل شعري ليست مشروطة ضرورة بالتعليل ، قد يكون التعليل عنصرا مهما احتاز عليه الجمهور من خصائص العمل الادبي ذاته ومن ثقافة ووعي متكاملين ، لكن هذا ليس بالقاعدة العامة . . وبالتالي ينبغي الاهتمام بالظرف النفسي للجمهور ، لانه احد الطرق المهمة للايصال الادبي .

ولو دققنا النظر في مجمل عملية تلقي الخطاب الادبي ، يظهر المبدع كاتباً او شاعراً بصفته اول من يتلقى الخطاب ثم يأتي الناقد وهو المتلقي الثاني ثم الجمهور اذ هو المتلقي الثالث والاخير ، وقد يكون الجمهور فردا او عددا من الافراد او مجموعة من الناس ، غير ان معالجتنا هنا مقتصرة على الجمهور الواسع . ان حلقة التقبل تضيق جداً عند الاول لتشمله هو فقط وتتسع قليلا عند الثاني اما الثالث فهو الحلقة الا وسع للتقبل ، ويمكن توضيح ذلك بالمرتسم التالي :

شكل (١)

كاتب (نص) [ناقد [جمهور

شكل (٢)

[كاتب (نص)⟵⟶ ناقد]⟵⟶ جمهور

يلاحظ من شكل (١) وشكل (٢) النقاط التالية :

١ ـ ان تقبل الجمهور مختلف من حيث الحجم عن تقبل الناقد وهذا مختلف ايضاً عن المتقبل الاول الكاتب .

٢ ـ يشترك الكاتب (النص) مع الناقد في نقطتين اساسيتين (التفاعل + التعليل) بينما يشترك الكاتب (النص) مع الجمهور بنقطة جوهرية واحدة هي (التفاعل) .

٣ ـ ان الناقد وقع في منطقة وسطى بين النص والجمهور ، وهو حين صنع علاقة تواصل مع الكاتب والنص ، فقد اضعف علاقة وثيقة كانت تربطه بالجمهور .

والنقطة الثالثة هي محور تركيزنا في هذا الموضوع ، فان نظرية الاستقبال واستجابة القارىء ومن خلال عنايتها بالقارىء والقراءة ، جعلت العلاقة مباشرة بين الكاتب (النص) والجمهور . . واصبح الناقد في منطقة الظل ، وقد يُلغى دوره ما دام القارىء قد تمكن من معرفة نظام النص وادرك مغزاه بالقراءة الفائقة . وقد يقربنا هذا من مفهوم (جاكوبسون) لوظيفة الخطاب اذ «ان الكلام يجب ان يدرس من خلال وظائفه المتنوعة ولمعرفة هذه الوظائف يجب ان نلقي نظرة وجيزة على العوامل المقومة لكل اداء لساني او عملية تبليغ لفظية . هناك مخاطب (بكسر الطاء) يرسل خطابا الى مخاطب ، لكي يكون هذا الخطاب فعالا لابد ان يكون محالا على سياق (هو ما يسمى في بعض اصطلاحاتهم الغامضة مرجعا) وهذا السياق يجب ان يكون مدركا من المخاطب اما لفظيا او قابلا للصياغة اللفظية . ثم ان الخطاب يقتضي وجود قانون او وضع (Code) يتفق عليه اتفاقا كليا او جزئيا كل من المخاطب والمخاطب (بكسر الطاء) اي بعبارة اخرى كل من واضع المصطلح ومفسره» . (١)

ونظرية الاستقبال قريبة من مجمل التصور الشكلاني بل هي ولدت من رحم النظريات الفكرية والادبية المؤثرة في ثقافة هذا القرن . . ان الناقد لا يفسر النص على وفق نظرية الاستقبال ولا يقربه من المتلقي ، لان المتلقي امتلك زمام نفسه وصار كالناقد قادرا على تحليل النص والتفاعل معه مباشرة . واذا كان هذا احدى النتائج العملية التي توحي بها نظرية الاستقبال فان الوصول الى درجة قراءة فائقة عند الجمهور توازي ما عند الناقد ما زال امراً افتراضيا . . ومن الطبيعي ان تضم العصور الادبية قراء يفوقون النقاد قدرة على تحليل النص والنفاذ الى باطنه ، ولكنهم من القلة القليلة اذا ما قيسوا بمجموع متلقي الخطاب . . وقد يخطيء الناقد في تأويل النص وينجح القارىء في فهمه . . كل ذلك ممكن تصوره بسهولة ، ولكن لا يمكن تصور وجود متغيرات متواصلة في النقد الادبي وفي نظرية الادب دون الاتفاق على اساس واضح من الثوابت . وقسم من هذه الثوابت ذو علاقة بنوازع النفس الانسانية التي هي من جبلة البشر وفطرتهم ، وهي التي يمكن تلمسها على اساس فردي وجماعي ولولاها لما صلحت بعض آراء ارسطو وبقيت حية الى هذا اليوم ، ولما صلحت ايضاً آراء مهمة من النقد العربي القديم وبقيت فاعلة الى الان . ان المتغيرات الهائلة في هذا القرن لا تلغي الثوابت ، ومن

(١) د . محمد الصغير بناني ، النظريات اللسانية عند الجاحظ ، ص ٧٠ .

هذا المنطلق فان الاساس النفسي للمتلقي الجماعي يبقى عاملا متوهجا بالدلالة والمعاني الكثيرة واحيانا بالغموض .

ان حكم المتقبل (الناقد) مبني على اساس فني ومنطقي ومستند الى تجربة ومراس . وقد يختلف النقاد تبعا لمذهبهم في النقد ، فالمعجبون بشعر أبي تمام مثلا او بمذهبه الشعري ، يحاولون دائما ان يجدوا مسوغا لجودة شعره واستمرار تواصلهم ، حتى في بعض القصائد التي لاتحقق درجة عالية من الجودة الفنية ، فالآمدي يُخطىء ابا تمام في البيت التالي :

الـودّ للقـربى ، ولكـن عـرفه　　　للأبعـد الاوطـان دون الأقـرب[1]

يقول الآمدي « . . . . لانه نقص الممدوح مرتبة من الفضل ، وجعل وده لذوي قرابته ، ومنعهم عرفه ، وجعله في الابعدين دونهم ، ولا اعرف له في هذا عذرا يتوجه ، وقد عارضني في معنى هذا البيت غير واحد ممن ينتحل نصرة ابي تمام . فقال بعضهم ان العرف ما يتبرع به الانسان فلذلك جعله في الاباعد ، فأما الاقارب فان برّهم وصلتهم من الحقوق الواجبة اللازمة » .[2]

ربما يتوهم المرء ان كل احكام النقاد وتحليلاتهم للنص قائمة على اساس من التعليل المنطقي المعتمد على تجربة وثقافة ونزوع نحو الموضوعية . . . فقد تتدخل في صياغة احكام الناقد عوامل شخصية ، غير ان غلبة العامل الشخصي هو ما يفقد النقد قيمته والا فنحن لا نعدم وجود العامل الشخصي عند اكثر النقاد شهرة . وقد تنبه الى ذلك احد الدارسين وهو يتناول آراء الدكتور طه حسين ومواقفه من الشاعر بشار بن برد . . يقول « . . . فالدكتور طه حسين حين يسخف بشاراً فإن ذلك ليس معناه ان بشارا في الحقيقة سخيف الشعر وان كنت لا تملك الا ان تجده - بعد ان تقرأ (حديث الاربعاء) - سخيفاً . وليس شعر الشاعر - اذا بحثت - هو سبب السخف او السبب الاول ، ولكن العوامل الشخصية المحيطة بالناقد هي التي جعلته يتبين فيه هذا السخف . وهي التي جعلته يعجب بأبي العلاء ويحبه ويفضله على بشار . فهو اعجاب او نفور شخصي يصدر احكاماً شخصية اساسها الحب او الكراهية » .[3]

فاذا كان النقد يتأثر بالعامل الشخصي ، فكيف سيكون اثر هذا العامل في الجمهور؟ فالسيطرة على الدافع الشخصي في الحكم او الاستجابة تبدو اكثر صعوبة عند جمهور المتلقين ،

(١) ديوان ابي تمام . شرح : ايليا حاوي . دار الكتاب اللبناني ص ٤٣ .
(٢) الآمدي . الموازنة ص ١٥٥ .
(٣) د . عز الدين اسماعيل . الاسس الجمالية للنقد العربي ص ١٠٠ .

وهي حقيقة قلما نجد ما يناقضها . لقد حاول النقد العربي وعمل جهده لتعليل اثر العوامل الشخصية في قبول النتاج الادبي او النفور منه «لذلك يؤكد حازم الاثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي ، من حيث صلة الاثر بالاشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها او التألم منها . ان ما فطرت نفوس الجمهور على الالتذاذ له هو أحق الاشياء بالمعالجة فيما يقول حازم ، ولكن ما لم تفطر عليه نفوس الجمهور يظل في رأي حازم ايضاً قابلا للدخول في مجال الشعر ، المهم ان يتصل بحياة الجماعة» . (١)

وعلى هذا تتسم العلاقة بين الشاعر ومتلقيه بالحوار كي لا يذهب المتلقي بعيدا معتمدا على مزاجه الشخصي فلا بد من التفاعل والتعامل الايجابي ، ويتم ذلك في عبارتين مهمتين هما البسط والقبض ، وهما بدلالتهما على التلقي تفيدان في توجيه الخطاب وفهمه يقول حازم «فان للشاعر ان يبني كلامه على تخيل شيء ، شيء من الموجودات ليبسط النفوس له او يقبضها عنه ، ولا يكون كلامه في ذلك معيبا اذا كان الغرض مبنياً على ذلك» . (٢)

وعليه فان الجمهور لا يتفاعل مع النص او يستجيب له الا اذا كان ذا صلة بواقعه وحياته سواء أكانت عاطفية او اجتماعية او فكرية ، وهذا شأن لا مناص من التسليم به والاقرار بفاعليته .

(١) د . جابر عصفور . مفهوم الشعر ص ٢٧٤ .

(٢) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٣٣ .

ـ٣ـ

الاسلوبية ـ الاسلوبية الصوتية

ـأـ

ليس من السهل تصنيف فكر شغل الدراسات الادبية واللغوية منذ مطلع القرن ، فالأسلوبية في امتدادها الواسع بين حقول الادب واللغة هيمنت في بعض عقود القرن على مجمل الانتاج النقدي واللغوي في الغرب ، وعني بها عشرات المثقفين من ادباء وفلاسفة ولغويين ، واسهم كثيرون في تقديم فهم لها او التعريف بها ، حتى تعددت مستويات التقديم المعرفي ، وتعددت التعاريف ، فترك ذلك اثره على اختلاف مستويات الفهم . ان المفاهيم التي وضعت للاسلوب والاسلوبية فيها من التنوع والتقارب الشيء الكثير ، مما جعلنا نكتفي في هذا المبحث بالفهم العام للاسلوبية مع الاستعانة بالتحديدات التي وضعها روادها .*

كما لم نجد من الحذق التطرق الى المدارس الاسلوبية وما يتعلق بها من مفاهيم لان نقلها واستعراضها ليس بذي فائدة اساسية . . وقد اقتصرنا في هذا المبحث على الاتجاهات الاسلوبية التي اولت عناية خاصة بالتلقي مثل اتجاه (مايكل ريفاتير) ويسمى بالاسلوبية البنيوية .(١) اذ المعروف ان الاتجاهات الاسلوبية لم تكن موحدة النظرة والهدف ، كما ان دور القارىء في مجمل الفكر الاسلوبي ليس واضحا دائما فهو يقوى في بعض الاتجاهات ويضعف في اتجاهات اخرى ، وعلى الرغم من ذلك فان الجهد الاسلوبي يُعنى عناية خاصة بالتلقي ويمكن ان نتلمس هذه العناية حتى في الاتجاهات التي تبتعد عن القارىء والقراءة فلقد قسمت الاسلوبية على انواع . . منها اسلوبية التعبير التي تبناها مؤسس الاسلوبية الحديثة (شارلس بالي) ،وأسلوبية الفرد التي نسبت الى العالم اللغوي الشهير (ليوسبتزر) وأسلوبية (مايكل ريفاتير) المسماة الاسلوبية البنيوية مع اتجاهات اخرى ، تحاول ان تقدم رؤية خاصة متميزة مثل : اتجاه الاسباني (داماسو ألونسو)

---

* درس الدكتور احمد مطلوب عددا من تعاريف الاسلوبية مع وجهات نظر اقطابها بشكل موجز ومفيد في بحثه الموسوم «الاسلوبية الى اين» المنشور في مجلة المجمع العلمي العراقي ، المجلد الثالث ، ايلول ١٩٨٨ .

(١) يقول د . حمادى صمود في كتابه الوجه والقفا ص ١٢٩ مانصه «يعتبر (مايكل ريفاتير) من ابرز من ساهم في النصف الثاني من هذا القرن ، في تأصيل ما يسمى بـ «الاسلوبية البنيوية» ، وتعتبر (محاولاته) جهدا بارزا لتجاوز الاشكال النظري والاجرائي الذي طرحه التفكير في الشروط الموضوعية التي يقتضيها التحول بالمنهج البنيوي من مستوى اللغة الى مستوى الكلام» .

واتجاه (امبرتوايكو) . . وجميع هذه الاتجاهات تعتمد اسلوبية (بالي) كأساس ومنطلق للآراء الجديدة . وهناك تصنيف آخر معتمد على الشكل والغرض فيما يطلق عليه اسلوبية الاشكال وأسلوبية الاغراض . .

لقد نقد بعض الدارسين هذه المدارس والاتجاهات ، وعملوا على التقليل من الفوارق بينها ولا سيما الاتجاهين الرئيسيين في الاسلوبية وهما اسلوبية التعبير واسلوبية الفرد ، منطلقين من حقيقة مؤداها ان كل حدث اسلوبي هو حدث تعبيري ضرورة ، غير ان هذه التقسيمات بقيت على حالها معلما دالا على اتساع مجال الاسلوبية وتعدد اهتماماتها بين حقلي اللغة والادب ، ويمكن النظر الى هذه التقسيمات من زاوية اخرى بالقول «ان الذي يختلف فيه (بالي) عن (سبيتزر) ، انما هو توظيف تلك التعبيرية .ففي حين يسعى الاول الى استصفاء الأنماط التعبيرية لتحديد رصيد لغة من اللغات منها ، يباشرها الثاني مباشرة فردية تقوم على الحدث اللغوي الفرد لايجاد صلة وثيقة بين شخص المتكلم وكلامه ، بناء على ان اللغة ظاهر يؤدي الى باطن على مستوى الافراد المستعملين لها» (١) ، ولعلنا نقترب من حقيقة الاسلوبية الحديثة حين نوجه عنايتنا الى علاقة الاسلوبية بالتصور الشكلاني للادب ، الذي انبثق بعد مطلع هذا القرن وتبنته مدرستا موسكو وجنيف قبل ان ينتقل الى اماكن اخرى في امريكا وبعض الدول الاوربية . فالمدارس الشكلية بنت اقوى مرتكزاتها على علاقتها بالتلقي ، فقد ارتبطت قضية الشكل بمشكلة التلقي «التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم (اي الشكلانيين) من الادب ، فيرى احد زعمائهم وهو (ايخنباوم) انه اذا اردنا ان نقدم تعريفاً دقيقاً لعملية التلقي الشعرية او الفنية بصفة عامة فلا مفرّ من ان ننتهي الى النتيجة التالية ان التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الاقل مع امكانية الشعور بأشياء اخرى غير الشكل ومن الواضح ان فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل او ذاك ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي» . (٢)

لقد قدم الشكلانيون تصوراً جديداً للصورة الشعرية واللغة الشعرية واحدثوا تغييرا في طبيعة الوظيفة الشعرية وطرقا لأداء هذه الوظيفة منها التكرار والتقابل والتوازي . . وتوصلوا الى «ان الصورة الشعرية لم تعد تعرفا على الشيء ولاهي تقريبا ذهنيا وانما خلق رؤية خاصة له» . (٣)

وازدادت اهمية الشكل ، ووضعت أعراف جديدة له على غرار الصورة الفنية واللغة الشعرية .

---

(١) د . حمادي صمود . الوجه والقفا في تلازم التراث والمعاصرة ، الدار التونسية للنشر ط١ ، ١٩٨٨ ص ٨٦ .

(٢) د . صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد . ص ٥٨ .

(٣) نفسه ص٨٥ .

وكان اهتمامهم بالشكل مدفوعا بظروف تلقي الخطاب الادبي ، فالمطلوب ايجاد نوع من العقبات هدفها مقاومة سهولة التلقي ، لايجاد اللذة الجمالية ، وكأنهم يستلهمون من جديد كل التفكير السابق المتعلق بلذة الفن وطرق الاستمتاع الفني ، على الرغم من رفضهم للنظريات النفسية والاجتماعية «فقد تزايد الاهتمام عند الشكلانيين بعمليات التفرد والشكل الصعب الذي يعوق سلاسة التلقي وسهولته ليطيل من مدته ، ويضمن اللذة الجمالية الناجمة عنه ، فعندما نحلل لغة الشعر ـ سواء في تركيب اصواتها او مفرداتها او وضع كلماتها ام بنائها الدلالي نلاحظ على الفور ـ كما يقول شلوفسكي ـ ان الخواص الجمالية تتكشف دائما بنفس الطريقة ، اذ انها تتخلق بوعي لتحرير التلقي من الطابع الآلي وتقديم رؤية كاملة للاشياء ، يتم تكوينها بوسائل مصطنعة تقوم بتثبيت عمليةالتلقي لتصل الى اقصى مداها وأطول احوالها» . (١)

ولم يكن هذا التصور الشكلي للفن والادب معزولا عن مجمل الفكر الاسلوبي وهي مسألة طبيعية يؤكدها تداخل المدارس الادبية والفكرية ، غير ان المفارقة الغريبة ان رائد الاسلوبية الاول (شارلس بالي) وهو المبتدع الحقيقي لعلم الاسلوب لم يكن يعنى باللغة الادبية في اسلوبيته التعبيرية وانما كان يُعنى فقط باللغة العادية . . لكن المتمعن في حقيقة منهجه يزيل بعض الغرابة ، (فشارلس بالي) عالم لغوي سار على هدي استاذه (سوسير) وان خرج على بعض طروحاته ، لكنه لم يخرج على الفكرة الاساسية لديه وهي علاقة اللغة بالمجتمع او بالحياة فـ «بالي» لم يكن يقصد دراسة الاسلوب الادبي «فقد كان في اساس تفكيره ، اللغة في خدمة الحياة ، واللغة بوصفها وظيفة حياتية ، مشربة بالعلاقات الانسانية وممتزجة بالنضال البشري وقد وجدت فقط من اجل تحقيق اغراض الحياة نفسها» (٢) على الرغم من ان (بالي) لم يكن يعنى باللغة الادبية غير ان اسلوبية التعبير نظر اليها على اساس صلتها بالتلقي وهي المفارقة الثانية الغريبة الا ان غرابتها لا تأتي من مدلول اسلوبية التعبير . . اذ ان هذه العبارة تحمل شحنة عاطفية ذات علاقة بموقف المتكلم او منتج الخطاب حين يريد ايصال هذه الشحنة الى القارىء او المتقبل . وكان ينبغي الا يشرك (بالي) واسلوبيته في موضوع التلقي الادبي والجمالي ما دام موضوعه اللغة العادية ، لكن بعض الدارسين والنقاد نظروا الى الاسلوبية التعبيرية من منظور متلقي النص ولعلهم وجدوا فيها ما يهم قارىء الادب ، على الرغم من ابتعاد رائدها عن لغة الادب اصلا « . . . فأصل الاسلوب عند (بالي) هو اضافة ملمح تأثيري الى التعبير ولا شك ان هذا الملمح التأثيري ذو محتوى عاطفي ، وهو نفس المحتوى الذي يعتمد عليه (سولر) منظورا اليه

---

(١) نفسه ص ٨٥ .

(٢) غراهام هوف . الاسلوب والاسلوبية . ترجمة كاظم سعد الدين ص ٣٧ .

من وجهة نظر المتلقي القارىء في تحديده للاسلوب اذ يقول «الاسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها . وهو يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن ان تعمل - او تعمل بالفعل - في لغة الاثر الادبي ، ونوعية تأثيرها ، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الادبي «وبهذا يمكن ادماج القارىء في النظرية الاسلوبية كمتلق يعتد بدوره في تحديد التأثير داخل عملية التواصل الادبي» (١)ومع المقتبس السابق ما زلنا عند الرؤية المحددة لـ (بالي) في نظريته الاسلوبية . . اذ انه يبحث عن الوسائل العاطفية المؤثرة في المتلقي ، والوسائل هذه ليست مقتصرة ضرورة على اللغة العادية ويمكن زحزحتها من مكانها لكي تتصل بالادب ، وقسم من النقاد يسمى اسلوبية (ريفاتير) بالاسلوبية العاطفية * . . اي تلك المتخصصة بجوانب التأثير في المتلقي ، فهل اعتنى (ريفاتير) بأسلوبية التعبير عناية خاصة لكي يخرج نظريته في الاسلوب معتمدة عليها؟؟ . ونلحظ تشابها في منطلقات كل منهما ، فهناك رأي (لبالي) ملخصُه «ان المتكلم يفكر بالمتلقي باعتبار ان الخطاب اللغوي شيء مدرك لا ينفصل عن مدركه . وهذا يعني انه واقع بين الرغبة الفردية في التعبير ونوع من الرقابة تفرضها بنية الفضاء الذي يقال فيه ويتحرك» .(٢) . وفي المقتبس السابق اشارة واضحة الى علاقة النص بالمتلقي من خلال عملية الادراك ، هذا الادراك الذي عبر عنه (بالي) بنوع من الرقابة . . وهي هنا رقابة القارىء دون شك ، أما ريفاتير فيذهب الى ان « . . سبيل التمييز بين ما هو مفيد اسلوبيا وما هو عبارة عادية طريقُه ادراك القارىء لها والتقاطه اياها . فبين الظاهرة الاسلوبية وادراكها تلازم وتواشج عميق حتى انه يمكن ادراك الملمح والتقاطه دليلا على موضعه في النص»(٣) نهدف من ذلك الى توضيح العلاقة بين الاسلوبية في اتجاهاتها الرئيسية والتلقي ، اذ ان الاسلوبية انبثقت من الالسنية الحديثة ، وعنايتها بالنص وتحليله تحليلا دقيقا وقطعه عن المؤثرات الخارجية .

جاء هذا استجابة لمرحلة حرجة من تاريخ الفكر الاوربي ، فلا شك في وجود خلل كبير في البينة الاجتماعية بعد الثورة الصناعية والانتشار الايديولوجي ، يتلاقى وينسجم معه عنصر آخر هو نتيجة ومحصلة ، وكان يقلق المدارس الادبية الحديثةومدارس ما بعد الحداثة ، الا وهو مستوى التلقي «ولقد كان ريشادرز ، المهتم بعلم دلالات الالفاظ ونظريات الاتصال شديد الاستياء من

---

(١) د . صلاح فضل . علم الاسلوب ، ص ١١٢ .

* ينظر مقال تاليوت ج . تايلر . الاسلوبية العاطفية ترجمة فاضل ثامر . مجلة الثقافة الاجنبية عدد ١ ، ١٩٩٢ ص٥ .

(٢) د حمادى صمود . الوجه والقفا ص ٩٢ .

(٣) نفسه ص ١٤٣ .

مستوى القراءة واستيعابها في التدريب الادبي» [1] . واذا كان طلاب الادب ومدرسوه يفشلون في فهم مغزى الاشعار وصياغه دلالاتها في اذهانهم فكيف سيكون الامر فيما لو قيس بمستوى المتلقين الاخرين ؟ .

ولا يمكن تعميم القول وأخذه على اطلاق لنقرر ان التلقي كان سببا لانبثاق النظريات والمدارس الادبية الحديثة لاننا لم ولن نستطيع الاحاطة بكل الظروف والملابسات التي ادت الى خروج تلك النظريات الى الوجود وانتشارها ، لكننا يمكن ان نقول ان التلقي كان حاضراً في جميع النظريات قد يخفت هنا او يقوى هناك وقد يغيب ويصبح ظلا شفيفا كما في اسلوبية الفرد «ليوسبتزر» ، او يختفي كالقمر وراء غلالة سوداء من السحب ، لكنه لا يلبث ان يخرج بدرا او هلالا منيرا ، لذا لا ضرورة لوضع صنف آخر الى جانب الاصناف المتعددة للاسلوبية ، فنضيف اليها (اسلوبية التقبل) اشارة الى اسلوبية متخصصة في هذا المجال ، لاننا بذلك نعزل اصنافا اخرى من الاسلوبية على اساس انغلاق علاقاتها ، واغفالها المتلقي فلا يمكن تصور خلو اي اتجاه اسلوبي من المتلقي بما في ذلك اتجاه (ليوسبتزر) ففي داخل اسلوبية الفرد يكمن المغزى الخطابي ، على الرغم من اهتمام هذا النوع من الاسلوبية بالعبارة لا بالتخاطب ، لا مجال اذا لاسلوبية جديدة هي اسلوبية التقبل الا اذا كان حمل المعنى موجها نحو قصد تأكيد اهتمام الاسلوبية بالتقبل . ولسبب آخر يبدو بسيطا ولكنه في غاية الاهمية اذ «ان مجال اشتغال الاسلوب هو النص الادبي او النصوص الادبية الرفيعة على الرغم من انه علم كما يقول الدكتور عبدالسلام المسدي في وصفه للأسلوب «ان علم الاسلوب وليد احتضنته اللسانيات وأينع في رحابها فاستبشر به النقد واستضافه» . [2] فاضافة كلمة علم الى الاسلوب لا يعني ابتعاده عن الادب ، ان كلمة (علم) اقرب الى المعنى الايحائي من المعنى الحقيقي ، فالأسلوب يأخذ بروح العلم شأنه شأن النقد الادبي ، وعلى هذا فأن الاسلوبية منهجاً وعلما دأبت على البحث عن الوسائل الفردية لفهم النص ، ودأبت ايضاً على الاهتمام بالتلقي وبعملية القراءة ، وقد الحنا من قبل الى اشتراك المدرسة الشكلية مع الاسلوبية في هذه العناية التي توسعت فيما بعد لتشمل احد ابرز دعاة الاسلوبية وهو (داماسو ألونسو) في منتصف القرن ، فهو قد استدعى من جديد نظرية كروتشه الفنية القائمة على الحدس وعلى شكلية الاسلوب «فهو من ناحية امتداد للمثالية الالمانية في اعتمادها الجوهري على الحدس واهتمامها البارز بالتحليل النقدي ، لكنه من ناحية اخرى يرتكز على مبادىء (سوسير) استاذ (بالي) ومؤسس علم اللغة الحديث

---

(١) غراهام هوف ، الاسلوب والاسلوبية ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٢) د . عبد السلام المسدي : النقد والحداثة . منشورات دار امية . تونس ، ص ٦٦ ، ط٢ ، ١٩٨٩ .

وينقدها ويضيف االيها ، فقد ميزّ (سوسير) في نظريته بين الدال والمدلول المكونين للعلاقة اللغوية ، ورأى ان المدلول هو التصور الذهني الناجم عن الدال ، الا ان (داماسو ألونسو) يعتقد ان هذا التحديد المبسط الفقير لا يصل الى اعماق الواقع اللغوي في حقيقة الامر ، فالدوال لاتنقل مجرد تصورات ذهنية بل تقوم بعدد معقد ومرهف من الوظائف . اذ ينبثق الدال او الصورة السمعية ـ من المتكلم تحت ضغط طاقة نفسية مركبة ، قد تحتوي على تصور او اكثر او لا تحتوي على اي تصور الا انها مشحونة بالرغبات المبهمة والمعطيات الحسية المتعددة من بصرية وسمعية ولمسية وغيرها ، بما يجعل هذا الدال قادراً على تحريك مالا يحصى من خيوط الشبكةالنفسية للمستمع ، وتلقي الطاقة المتضمنة في الصورة السمعية» [(١)] . لقد نقلنا هذا المقتبس الطويل عن (آلونسو) لتوضيح وجه العلاقة بين الاسلوبية في اتجاهاتها الحديثة والتلقي ، هذه العلاقة التي سوف تتوطد اكثر من السابق مع (مايكل ريفاتير) الذي منح التلقي معظم جهده الاسلوبي ، ويمكن ان يعد خلاصة للاتجاهات السابقة داخل الاسلوبية ، ، ان عناية (ريفاتير) الفائقة بالقراءة والقارىء وبالنص مكتوباً كان ام شفهياً ، يعيدنا الى تقرير الحقيقة التي بحثنا عنها سابقا وهي ان البحث الاسلوبي كان على الدوام ذا صلة وثيقة بتلقي الخطاب ، فقد عرف (ريفاتير) الاسلوب بأنه «كل شكل مكتوب علق به صاحبه مقاصد ادبية وأضاف الى الترجمة الفرنسية تعليقا مهما فيه خبرة عقد من الزمن بين صدور النص الاول وصدوره مترجما واهم ما ورد في التعليق اقتراحُه تعويض قوله في التعريف السابق (شكل مكتوب) بعبارة (الشكل الدائم) حتى يحيط التعريف بالادب الذي لا يزال يعتمد قناة المشافهة» [(٢)] .

والمعروف ان (ريفاتير) صاحب رصيد كبير من الآراء حول القراءة حين طالب المتلقي بفك (شفرة) النص وحين دعا الكاتب (لتشفير) نصه ، ومن آرائه المهمة كذلك (عدم التوقع) اذ ان التوقع يسطح القراءة ويطيح بهيبتها ، وقسم القراء على طبقات واصناف ، مثل القارىء الجمع او القارىء الفائق [(٣)] . . . وفي توجيه القراءة يعتمد (ريفاتير) على الملامح الشكلية للنص ، بما يعيدنا من جديد الى التراث السابق للاسلوبية في العقود الاول من هذا القرن ف «ليست الديمومة والاستمرار تثبيت النص بالخط وحفظ وحدته العادية وانما استمرار ما فيه من ملامح شكلية في قدرتها توجيه القراءة ومراقبتها في كل الاحوال مهما تباينت طرق القراء في انجاز النص وفك مغلقه بل والخطأ في تقدير ابعاده . وهذا ما يتضح بعبارة المقاصد الادبية التي

(١) د . صلاح فضل ، علم الاسلوب ص ٩٢ .

(٢) د . حمادى صمود . الوجه والقفا ، ص ١٣٨ .

(٣) المصدر السابق ص ١٢٩ وما بعدها .

تفرض ان تكوين النص اثراً فنيا لا مجرد نظم لغوي ولا يرقى النص الى حكم الادب الا اذا كان كالطود الشامخ والمعلم الاثري المنيف يشد انتباهنا شكله ويسلب لبنا هيكله» .[١]

نحن مع (ريفاتير) نتوغل في قضية الشكل التي كانت مدار اهتمام اغلب النظريات المعاصرة . فقد عرف (ريفاتير) الاسلوب بأنه الشكل وربط التواصل الادبي بالميزة الشكلية للنص ، وهو في محاولة منه للافتراق عن مجمل المنهج اللساني ، وصل الى نتيجة مفادها ان التحليل اللساني مختلف عن التحليل الاسلوبي ، لان التحليل اللساني قد يصل الى نتائج لا يريدها المتلقي ولا تدور في خلده . لكنه لا يستبعد الانجاز اللساني كله ولا يغفل اهميته ، انه يركز على الشكل في محاولة لجلب انتباه المتلقي . . . وعلى هذا النحو فان (ريفاتير) أفاد من منجزات المدرسة الشكلية ومن المدرسة اللسانية ليصل الى مبتغاه في اعتبار النص الادبي ضربا من التواصل والتأكيد على عملية التخاطب «فمن المنطلقات النظرية الاساسية في تحديده النص الادبي اعتباره اياه ضربا من التواصل وجنسا من الاخبار لا تختلف عن صنوف الخطاب الاخرى الا بما يركب فيه صاحبُه من خصائص شكلية تفعل في المتلقي فعلا يقرره الكاتب مسبقا ويحمله عليه» [٢] . واذا جاز لنا تفسير ذلك وتوضيحه نقول ان الخطاب الادبي لا يوجد الا بفعل التواصل ، وهذا لا يتحقق الا بفعل الكاتب الذي ضمّن نصه بنية شكلية وضمنه ايضاً مقاصده ، اما المتلقي فهو النصف الاخر الذي تستدعيه بنية الشكل ويقع في حبائل المقاصد الادبية التي يضعها الكاتب . . وكلا الامرين الشكل والمقاصد يؤديان ـ فيما ارى ـ الى صنع الايهام . . ونحن بحاجة الى تحديد دلالة الايهام في اطار نظرية التلقي ، ان الايهام اذا ما حاولنا تفسيره هو صناعة اللذة الجمالية اعتمادا على المزايا التي يحملها النص ، فالايهام الذي هو محصلة ونتيجة لعاملي الشكل والمقاصد الادبية سوف يشد المتلقي الى دائرة النص حيث لا يخرج ولا يسهو لذا فان ريفاتير لا يتردد في القول بأن «هدف تحليل الاسلوب الايهام الذي يخلقه النص في ذهن القارىء» .[٣]

ويؤكد هنا مرة اخرى على التواصل والتمييز بين المفهوم الاسلوبي والمفهوم اللساني الصرف ، فهو ينظر الى الرسالة اللسانية «لا بوصفها تتعلق ببنية اللغة انما ايضاً بعامل الوضع التواصلي(. . . . .) ان ما يسميه ريفاتير (الوهم) الذي تنتجه الرسالة في الذهن هو شرط ضروري لصياغة نظرية صحيحة لطبيعة الاسلوب ووظيفته . ان (ريفاتير) يدفع بالمنظور الوظيفي

---

(١) المصدر السابق ص ١٣٩ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣٥ .

(٣) ريفاتير . الاسلوبية العاطفية . ترجمة فاضل ثامر . مجلة الثقافة الاجنبية عدد ١/ ١٩٩٢ ص ٦ .

في الاسلوبية المنظور الذي ابتدأه (بالي) وطوره (جاكوبسون) ـ ابعد نحو حقل ما هو نفساني ، ان هذا الاتجاه ، اي الاسلوبية العاطفية سوف يسود الاسلوبية خلال السنوات العشرين القادمة»[1] . ولا ندري ما اذا كانت هذه السنوات قد شهدت وتشهد نمو الاسلوبية العاطفية ولكن الذي نشهده ان الاسلوبية وعلى الرغم من التناقضات التي وقع فيها منظروها والتي تظهر من خلال تعدد التعاريف واختلاف المواقف ، ظلت معلماً بازراً من معالم ثقافة العصر ومن طبيعة اهتماماته ، غير ان التحليل الاسلوبي ليس جديدا كلّ الجدة ، فاذا نظرنا من زاوية التلقي فان البلاغة العربية القديمة هي بلاغة التلقي ـ سوف نوضح هذه الفكرة بشكل مفصل في البحوث القادمة ـ لكن المقارنة بين الاسلوبية الحديثة والبلاغةالعربية القديمة ليست مقارنة متكاملة الادوات . . ذلك لاننا نقرن فكراً حديثاً افاد من التراكم المعرفي ومن منجزات العلوم والآداب بفكر قديم . . ولا يقتصر ذلك على الفاصلة الزمنية فقط بل هناك فاصلة مهمة اخرى هي اختلاف البيئتين العربية والغربية . . فالاسلوبية نتاج البيئة الغربية وتفاعلاتها وصراعتها الايديولوجية والفنية ، والبلاغة العربية ، نتاج البيئة العربية بمداخلاتها التأريخية ، فواضعو علم الاسلوب ونقاده اقاموا موازنة بين الاسلوبية والبلاغة الاوربية القديمة ، وكثير من جوانب هذه الموازنة لا يعني الثقافة العربية ولا يقترب منها . . ذلك لاختلاف التحليل البلاغي العربي عن الاوربي ، فالانجاز العربي في الحقل البلاغي لا يضاهى ، دليلنا كثرة التأليف العربي وتعدد جوانبه البلاغية من العناية باللفظ وجرس الكلمة الى علم الدلالة بمعناه الاوسع ، الى الاهتمام باللغة والوصول الى المعنى بطرق الاستعمال اللغوي المختلفة . . ويجد القارىء العربي ان البلاغة العربية لاغنى عنها في كل الازمان والناقد العربي لا يستطيع التخلي عن البلاغة العربية وهو ينقد نصا حديثا ، ولعل الاسلوبية الحديثة نبهت المشتغلين في حقل الادب والبلاغة الى الكنز المعرفي والفني المخبوء تحت اعطاف البلاغة العربية القديمة ، مما يدفع الى المزيد من البحث والاستقصاء . .

ان الاستناد الى المعيارية لاحكام الفرق بين الاسلوبية والبلاغة لن يكون مسوغا مقبولا ، لأن السؤل سوف يتوجه الى حقيقة المعيارية في البلاغة؟ فالنص هو الذي يفرز معياريته ، ومن اجل تأكيد ذلك ، نحلل نصا من الشعر العربي القديم ، قاصدين توضيح العلاقة بين النص والمتلقي .

قال الشاعرعبد يغوث[2] : –

(١) نفسه ص ٦ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين ٢٦٧/٢ ، ٢٦٨ ، والابيات في النقائض ١٤٩ ـ ١٥٦ والأغاني ٥٩/١٥ ـ ٧٠ والمفضليات ٣١٦ ، ٣١٧ وأمالي القالي ١٢٢/٣ .

١ - الا لا تلومـاني كـفى اللوم مـا بيـا — فـمـالكمـا في اللوم خـيـر ولا ليـا
٢ - الم تعلمـا ان الملامـة نفـعـهـا — قليل ، ومـا لومي اخي من شـمـاليـا
٣ - فـيـا راكـبـا امـا عـرضت فـبلغن — ندامـاي من نجـران ان لاتلاقـيـا
٤ - ابا كـرب والأبهـمين كليـهـمـا — وقيـسـا بأعلى حضـرموت اليـمانيا
٥ - جـزى الله قـومي بالكلاب مـلامـة — صـريحـهـم والاخـرين المـواليـا
٦ - اقـول وقـد شـدوا لسـاني بنسـعـة — امـعـشـر تيـم اطلقـوا من لسـانيا
٧ - وتضـحك مني شـيخـة عـبـشـمـيـة — كـأن لـم تـري قـبلي اسـيـرا يمانيـا

قال أبو عثمان : وليس في الأرض أعجب من طرفة بن العبد وعبد يغوث ، وذلك أنا اذا قسنا جودة أشـعـارهمـا في وقت إحاطة الموت بهـمـا لم تكن دون سـائر أشـعـارهمـا في حـال الأمن والرفاهية [١] .

سوف نحلل هذا النص اعتمادا على محورين اساسيين ، يؤدي احدهما الى الآخر :

١ - كيف تشكل النص وتكون في مجموعة عناصره؟

٢ - ما اللذة الجمالية التي يثيرها؟

مغزى الشاعر يقودنا الى التفكير في النص :

١ - يلاحظ استخدام كلمة اللوم ثلاث مرات في البيت الاول : مرتان في الشطر الاول ومرة واحدة في الشطر الثاني مع احداث تناسب بين الشطرين عن طريق النهي والنفي . ان هناك رابطا دلاليا مكونا من الحمل المعنوي المركز على اللوم ، اذ يكون التناسب بين شطري البيت الاول على الشكل الآتي :

١ - النهي بـ لا	١ - النفي بـ ما
٢ - ضمير المخاطب + ضمير المتكلم	٢ - ضمير المخاطب + ضمير المتكلم
٣ - الفعل الماضي (كفى) اقناع	٣ - فما لكما في اللوم خير ، اقناع
٤ - تناسب العروض	٤ - تناسب الضرب
(بيا)	(ليـا)
جملة النهي (لا)	جملة النفي (مـا)

(١) نفسه ٢٦٧/٢ .

وقد كان الافتتاح بـ (ألا) وهي حرف يفتتح به الكلام للتنبيه ، يدعو السامع الى ترقب ما سيأتي .

أ - الانسجام بين جملة المفتتح والجواب .

ب - المخاطب الاول . . وهو مخاطب وهمي ، مع ملاحظة اسناد الخطاب الى المثنى وهذا الاسناد لا يقتضي ضرورة وجود المخاطب او جماعة المخاطبين ، بل هو دأب بعض الشعراء العرب مثل امرىء القيس (قفا نبكِ) ، والمتعاملون مع النصوص الشعرية العربية ، يخرجون هذا الاستخدام لاعلى اساس الواقع انما هو عادة في الكلام متبعة وطريقة مخصوصة .

جـ - استخدام الضمائر تاء الخطاب + ياء المتكلم + كاف الخطاب + ياء المتكلم والضمائر لها دلالة نفسيه لا تخفى لشد الانتباه والسيطرة على التلقي .

٢ - التوغل في الحدث في البيت الثاني الذي يفتتح بالهمز كما البيت الاول ، ويدخل عنصر جديد في النص هو الاستفهام التقريري الذي دلالته موجبة كما يعرف في اسلوب العربية .

استفهام تقريري ـــــ ايجاب . . . مع ادخال الماضي وهي انتقالة في الزمن من اجل اغناء النص وجلاء القصد مع شيء مع الاعتداد بالنفس (وما لومي أخي من شماليا) تأكيد على خصال الذات .

٣ - في البيت الثالث عودة الى المتلقي المتوهم وهو المقصود بحرف النداء (يا) ، وتكون بذلك مستويات التلقي كالآتي :

المتلقي الاول = لا تلوماني - مخاطب بحرف الخطاب (متوهم) .

المتلقي الثاني = مخاطب (نكرة غير مقصودة) . ياراكبا (متوهم) . (١)

ومع وجود مستويين للتلقي الوهمي ، فان المخاطب الثالث هو الشاعر نفسه اي ذات الشاعر وهو متلق حقيقي ، الشاعر يخاطب ذاته من خلال خطاب الآخرين . . وفي هذا البيت الثالث جلاء لبعض مواضعات النص يمكن تسميتها (شفرات) تدفع المتلقي الى حصر الذهن في الخطاب . . . فالمواضعة الاولى تتعلق بكلمة (عرضت) اي اتيت العروض (بفتح العين) وهما مكةوالمدينة وما حولهما . . اما المواضعة الثانية فهي (نجران) اشارة الى جنوب الجزيرة العربية ويكون حمل المعنى على الطريقة التالية :

(١) يقول االتبريزي . ايا راكبا للنبدبة فحذف الهاء ، كقوله تعالى «يا اسفا على يوسف» يجوز يا راكبا بالتنوين لانه قصد بالنداء راكبا بعينه . شرح المفضليات . تحقيق محمد علي البجاوي . دار نهضة مصر . ص ٦٠٧ .

[مكة ـــــ المدينة] ـــــ نجران] ـــــ البعد المكاني = الاقصاء (الموت) .

وبعد ان اوصل الشاعر المتلقي الى درجة من التوتر ودفعه الى الانتباه بل ربما الانقطاع للنص ذكر المخاطب الحقيقي قومه المقاتلين معه في معركة يوم الكلاب ورمز اليهم بأعيانهم (ابو بكر وقيس : وهما المتلقي الحقيقي المقصود ، المتلقي الذي يراد له ان يدمج وعيه بوعي النص . ومستويات التلقي المتوهمة كانت طريقا للوصول الى المتلقي الحقيقي . . ويعمل الشاعر جهده كي يبقى النص مفتوحا على متلقيه . والشاعر لم يرو حدثا بعد ، ولم يذكر ما ألم به لكي يبقى افق التوقع والانتظار مفتوحا الى اقصاه .

ان قدرة الشاعر على تطويع الكلمات ورفعها الى مستوى دلالي وعاطفي عال مكنه من القبض على مشاعر المتلقي من خلال استغلال المغزى العاطفي للكلمات ، حين اخرجها من وجودها اللغوي البحت بصفتها رموزا الى كائنات مشحونة بالعاطفة والحياة ، وتابع ذلك بنبض لا ينقطع ماسكا بأخيلة المتلقي وسادا اية ثغرة للافلات او الخروج من هيمنة النص . فهو في البيت الثالث يوحي بالموت مع ابقاء عنصر الايهام متوقدا عن طريق االشخصية المتوهمة (راكبا) ، وهو في كل ذلك كان واصفا للذات ، فقد تسلط الوصف على القطعة الشعرية ليصل الى التحول الاكبر بعد ان استنفد كل ممكنات النص بدءا من فعل العتاب الى فعل المجازاة الى التودد ، ويلاحظ التقارب بين المستويات الثلاثة :

عتاب ـــــ مجازاة ـــــ تودد

٤ ـ يصل في البيت السادس الى نقطة التفجر ومعها نجد قمة البوح الشعري في نسق بنائي محكم تتحد عناصره كما يأتي :

بنية التناقض بين اقول و شدوا لساني

واذا استعرنا منهج (ريفاتير) المسمى بالمنهج التقابلي ، فان التناقض يقوم على وحدة قاعدية ثنائية يرمز اليها عادة بـ + (الموجب) / ـ (السالب)

لقد اراد الشاعر ان يقدم مثيرا جديدا لتحديد الاستجابة وتوجيهها ، حين وضع في النص شيئا لم نكن نتوقعه وقد جاء البيت السادس غريبا في سياق النص . . اذ لم توح الابيات السابقة ان الشاعر اراد ان يمدح قومه وبسالتهم وشجاعتهم في المعركة . حتى وهو في الاسر . كان فقط يتودد لقومه ويذكرهم بالمآثر الذاتية والخصال المتفردة للذات مع الايحاء باحساس قريب ودان بالموت . . وهو حين اقلق وعي متلقيه بشد اللسان (١) اوصل الحدث الشعري الى مراحل عليا من التوتر . . فهو في الاسر ولم يكن مشغولا الا بمدح قومه وفعلهم في الحرب فشدوا لسانه كراهة أن يسمعوا فضائل اعدائهم ، فاختصر طريق المعنى وجذب تعاطف متلقيه الى اقصاه . . ويزداد التأثير قوة حين نتيقن ان اسره يعني موته القريب والاكيد .

٥ ـ في البيت السابع يعود يتشمل من جديد الوحدة اللغوية لكي يضيف الى المعنى ويربط الابيات الاول به ، فالسخرية والهزء منه نتيجة يمكن توقعها لكل من يقع في الاسر ، واستند البيت الاخير الى تركيبة عاطفية ، تتناقض عناصرها وتتقابل .

* * *

آ ـ عبد يغوث	ب ـ عبد يغوث
سيد القوم	اسير
فارس	مشدود الوثاق واللسان
شاعر القوم	يجره رجل احمق
مادحهم	سخرية لاذعه
↓	↓
احساس حاد بمآثر الذات والقبيلة	احساس حاد بالمرارة

(١) قال شارح المفضليات ، هذا مثل واللسان لايشد بنسعة وانما أراد افعلوا بي خيراً لينطلق لساني بشكركم وانكم ما لم تفعلوا فلساني مشدود لا اقدر على مدحكم . لكنه بعد عدة اسطر يناقض كلامه هذا ، ينظر المفضليات ، شرح الانباري ص ٣١٦ ، ٣١٧ .

لقد اضفى (الالتفات) في البيت الاخير قيمة عاطفية مضافة لجعل التواصل حيويا الى آخره ، فقد انتقل الخطاب من صيغة الغيبة الى صيغة الحضور «تضحك مني» هي ، ثم يخاطبها حضورا «كأن لم تري» انتِ والالتفات من الفنون البلاغية التي تعنى بتلوين الخطاب الادبي لاثارة انتباه المتلقي وحصره في النص ، يقول ابن المعتز في باب الالتفات «وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة الى الاخبار وعن الاخبار الى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه الى معنى آخر» (١) وقال السجلماسي متحدثا عن الالتفات «وفائدة هذا الاسلوب من النظم والفن من البلاغة استقرار السامع والأخذ بوجهه وحمل النفس بتنويع الاسلوب وطراءة الافتنان على الاصغاء للقول والارتباط بمفهومه» (٢).

«والذي اسر عبد يغوث فتى من بني عمير بن عبد شمس وكان اهوج ، فانطلق الى اهله فقالت امه لعبد يغوث ورأته عظيما جميلا : من انت؟ قال : انا سيد القوم . فضحكت وقالت : قبحك الله من سيد قوم حين اسرك هذا الاهوج» (٣).

اما القافية فهي الرابط الشكلي الذي اسهم في اظهار وحدة النص وجماليته التعبيرية ، فقد اعتمد الشاعرعلى حرف اللين «الياء» المطلق الى فضاء لا يمكن استكناه مداه ، وكأن مجرى الصوت يلاقي ايقاعا قويا في النفس انها ميزة حرف اللين ، ولكن الياء المطلقة تبدو وكأنها اكثر حروف اللين ايحاء وقدرة على التأثير ، يقول ابن دريد في الجمهرة متحدثا عن حروف اللين وهي الواو والياء والالف «وانما سميت لينة لان الصوت يمتد فيها فيقع عليها الترنم في القوافي وغير ذلك وانما احتملت المد لانها سواكن اتسعت مخارجها حتى جرى فيها الصوت» (٤)

وعليه يمكن تقسيم النص على ابعاد ثلاثة ، ينبغي ان يحتوي عليها التحليل الاسلوبي وهو المنطقي الذي وجدناه منذ البيت الاول والذي كان بمثابة الموحد لاجزاء النص فالشاعر يتذكر قومه ويذكرهم . . ثم العاطفي الذي يمكن تلمسه بوضوح من حالة الشاعر النفسية في وجهي القوة والضعف وأخيراً الخيالي الذي تدرج مع النص ووصل الى اوج فعله في البيت السادس ، اذ ان هذا البعد يتلخص في تصوير تجربة الموت عند الشاعر ، فالشاعر مقتول لا محالة وهوامش النص تقول انه انشد القصيدة بعد أن جُهزَ للقتل لقد تضافرت هذه العناصر للسيطرة على ادراك المتلقي ولابقاء جذوة الانتباه والترقب متقدّة حتى النهاية .

---

(١) عبد الله بن المعتز . كتاب البديع . كراتشكوفسكي ص ٥٨ .

(٢) السجلماسي . المنزع البديع ص ٤٤٢ . وقد درسنا الالتفات من خلال هذا البيت وابيات اخرى في الفصل السادس من هذا البحث .

(٣) الجاحظ البيان التبيين ٢/ ٢٦٨ . ينظر الهامش .

(٤) ابن دريد . الجمهرة ٨/١ .

«ب»

اشرنا في القسم السابق الى اسلوبية التعبير واقتصار رائدها (بالي) على دراسة اللغة العادية ، وكما ألمحنا سابقا فان المغزى الاسلوبي كامن في التعبير ذاته اي ان التعبير بما يمتلك من قيمة صوتية ومن قيمة دلالية ، يمكن نقل تأثيره ليشمل اللغة الادبية ايضاً .

يمكن من هنا فهم الاهتمام الذي حظيت به اسلوبية التعبير في مجمل الاهتمام الاسلوبي فـ«ثمة امكانيات تعبيرية كامنة في المادة الصوتية . . هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها ، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الاصوات نفسها . . ولكنها تنفجر حيثما يقع التوافق من هذه الناحية ، واذن فثمة مجال ـ بجانب علم الاصوات بمعناه الدقيق ـ لعلم اصوات تعبيري يمكن ان يلقي كثيرا من الضوء على ذلك العلم الاول . اذ يقوم بتحليل ماندركه بالغريزة حق الادراك ، وهو ان ثمة تراسلا بين المشاعر وبين التأثيرات الحسية التي تحدثها اللغة» [١] . ولكن كيف يمكن التحقق من وجود علم اصوات تعبيري وفي اي المجالات الادبية يستخدم ويطبق . ان هذا العلم يرتبط بدلالة التأثير الجمالي للصوت ، واذا كانت السيدة الايطالية التي لا تعرف الانكليزية تعتقد ان كلمة Cellar door هي اجمل كلمة في هذه اللغة فانها قد عزت ذلك الى وقعها الصوتي [٢] ولكننا في الاسلوبية لا نقتصر على التأثير الجمالي البحث المعتمد على طريقة تكوين الحروف وخاصيتها الموسيقية بل نقرن ذلك بالبعد الدلالي ايضاً . فللصوت بعد دلالي لا شك فيه ، ويتجلى هذا البعد بشكل اكثر وضوحا في الشعر ، لان الشعر عبارة عن بنية صوتية . وقد ميّز جان كوهين في كتابه بنية اللغة الشعرية بين ثلاثة انماط من الشعر معتمدا المغزى الدلالي للصوت وهي :

١ ـ الشعر الكامل : دلالي + صوتي .

٢ ـ الشعر : دلالي (الشعر النثري) .

٣ ـ اللاشعر : صوتي .

هذه الانواع الثلاثة مستمدة من جان كوهين مع اختلاف في سلم الترتيب ، اذ يقول «ومهما

---

(١) د . شكري عياد . اتجاهات البحث الاسلوبي ص ٣٢ .

(٢) جيروم ستوليتز . النقد الفني ص ٨٧ .

يكن ، فان ما هو اساسي يكمن في وجود مستويين من المعوقات الشعرية المتاحة للغة ، ويحتفظ هذان المستويان باستقلالهما ، ولذلك فللكاتب الذي يرمي الى اهداف شعرية له الحرية ان يجمع بينهما ، او ان يعتمد احدهما دون الآخر» (١)

ان كلام كوهين مركز على الشعر الكامل الذي يمتلك خاصية العنصرين الدلالي والصوتي ، وان الكلام موجه الى نوعين من الدلالة الصوتية في الشعر هما الوزن والقافية والدلالة الذاتية للكلمات المنتظمة داخل النسق الشعري . ان ما يعنينا في الاسلوبية الصوتية هو الدلالة الذاتية للكلمات ، التي يعرف الشاعر بقصد ورؤية مسبقة كيف يستخدمها . والشاعر يمتلك ضرورة الاستخدام الامثل لدلالة الكلمة الصوتية لتحقيق الشعر الكامل على ما يصفه جان كوهين ، ولكن الدلالة الذاتية ليست موحدة فبعضها يتصل «بالمحاكاة الصوتية وبعضها يظهر في الصفة التعبيرية للعلامات اللغوية . . وتبلغ العلامة في هذا وذاك مستوى من الرمزية تستطيع معه تصوير الشيء وتمييزه وتمثيله ويتحقق فيه للغة من الطاقة مدى تتجاوز معه حدود نقل المعنى الى تجسيده واخراجه مخرج الموضوعية التعبيرية» . (٢) وانطلاقا من هذا التحديد المهم يكون للكلمات بعد الاستخدام الدلالي والصوتي وضع جديد ليس مطابقاً ضرورةً لوضعها اللغوي أي أن استخدام طاقة التعبير الصوتي في مستوياتها المطلوبة اغلق الدلالة المعجمية وفتح الافق باتجاه دلالات جديدة ومبتكرة هي الاساس او المرتكز للشعرية ، فاذا كانت اللغة تتصف باعتباطية الدال فان الاسلوبية «صراع متواصل عنيف ضد اعتباطية الدال اي ان الكتابة العادية غير الكتابة الادبية حيث تستعمل الدوال مدلولات ، ويمكن ان يعبر عن المعاني نفسها بدوال اخرى وهو ما لايقع في النص الادبي» (٣) .

وتطبيقا لهذا المبدأ الاسلوبي نورد البيتين التاليين اللذين ذكرهما عبد القاهر الجرجاني في اسرار البلاغة .(٤)

ولا زوردية تزهو بزرقتها ... بين الرياض على حمر اليواقيت
كأنها فوق قامات ضعفن بها ... اوائل النار في اطراف كبريت

(١) جان كوهين . بنية اللغة الشعرية ص ١١ ، ١٢ وينظر محمد رضا مبارك ، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي ص ٢٦٨ .

(٢) د . لطفي عبد البديع . التركيب اللغوي للادب ص ٦٦ .

(٣) ينظر : د . محمد الهادي الطرابلسي . مجلة فصول جـ ١ / ٢٢٠ ، ١٩٨٤ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني . اسرارا البلاغة ص ١١٧ .

ففي هذين البيتين اصبحت للكمات دلالات جديدة موحية ، واهم هذه الموحيات ، صوت جناح الطائر (رفيف) فقد ارانا الشاعر شبها لنبات غض يرف ، ويستدعي صوت الرفيف صوت اوراق النبات وهي على النار ، اي ان تكرر حرف الراء في الشطر الثاني من البيت اوجد صوتا محاكيا لصوت الرفيف وليس شبيها له ضرورةً . ولا بد للمتلقي ان يقرن في ذهنه صوت الراءات المتكرر واوراق رطبة ترى الماء منها يشف «من لهب نار في جسم مستول عليه اليبس»[1] . . . ان رفيف أوراق الشجر على النار يشبه رفيف جناح الطائر . . والعلاقة بين الصوتين علاقة متوهمة اي هي توليد صوتية جديدة لها مغزاها الدلالي التي تكمن في غرابة المقابلة بين مستويين من الاصوات المحاكية . . كما ان تكرار حرف الراء اضفى نوعا من التناغم على القطعة الشعرية : «ان في حوزة اللغة نسقا كاملا من المتغيرات الاسلوبية الصوتية ، ويمكن ان نميز من بينها : الآثار الطبيعية للصوت ـ المحاكاة الصوتية ، المد التكرار ،الجناس ، التناغم كما يمكننا ان نميز بعض الآثار بالاستدعاء» .[2]

واذا دققنا في المقتبس السابق من بيير جيرو ، فان الاسلوبية الصوتية تُعنى في جانب مهم منها بالبنية الصوتية للكلمة ، وما تتطلبه هذه البنية من عناصر الانسجام والتوافق بين الحروف او التباعد بين مخارجها ، فالتركيب الصوتي بما يتضمنه من مزايا خاصة يفرضها الاستعمال والقصد الدلالي ، يتعدى اطاره المحدد له في اللغة ويصبح ذا أثر مهم في جلاء القصد وايضاح المغزى ، كما انه يحوي ميزة جمالية يضفي على التعبير انغاما تتداخل في بنية الخطاب «ان لصوتية الحروف فاعلية بنائية تخضع في بعض الاحيان لانطباعات فجائية مبعثها ما يسمى بايحاء الاصوات او ما نصطلح عليه (تداعي معاني الحروف) حيث يشكل الصوت في النسق اللغوي منطلقا للوعي والتأثير . فالشاعر يكرر حرفا بعينه او مجموعة من الحروف فيكون لهذا مغزى يعكس شعورا داخليا للتعبير عن تجربته الشعرية فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض الى دلالة تحرك المعنى وتقوِّيه ، وليس من شك فان دأب الشاعر لاحداث التناغم بين الذات والصوت يرتكز على قيمتين تختزنهما ابجدية الحروف اللغوية هما الاثر السمعي والمعنى» .[3]

(١) نفسه ص ١١٧ .

(٢) بيير جيرو . الاسلوب والاسلوبية ، ترجمة منذر عياش ، مركز الانماء القومي بيروت د .ت ، ص ٤٠ .

(٣) جان كانتينو . دروس في علم الاصوات العربية ص ٣٨ ـ ٣٩ . وينظر د . ماهر مهدي هلال . الاسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق . مجلة آفاق عربية عدد ١٢ سنة ١٩٩٢ ، ص ٦٨ .

وقد استوعب الارث اللغوي العربي افاقا فسيحة من الآراء التي تُعنى بدلالة الحروف واثرها على المتقبل ، بل انها في الشعر تتعدى ذلك الى المغزى الجمالي الكامن في الكلمة ومن ثم في السياق المعنوي للخطاب ، ان الكلمات ذات الجرس الموسيقي والتي تحوي على عنصر ايهام ذاتي بسبب جمالية الحروف وشكل تكوينها ، لها فعل مهم في التأثير وصنع المتعة وتوصيل الدلالة الى المتلقي . . ان العلاقة الجدلية بين النطق والسمع هي ما يعطي الاستخدام الامثل للحروف التي تشكل الكلمات قيمة واهمية وفاعلية ، وانطلاقا من هذه الحقيقة الصوتية فان موسيقى اللفظ وجرس الكلمات ليست قيمة خارجية للكلام لانها لو اقتصرت على قيمتها الخارجية لما كانت ظاهرة اسلوبية ، فهي خارج يؤدي إلى داخل ، اي ان الميزة الصوتية تشمل بنية الكلمة وتشكل مع عناصر المعنى عنصراً جديدا لا ينفصل عن العناصر الاخرى ، يقول ابن جني «ومن طريف ما مرّبي في هذه اللغة التي لا يكاد يعلم بعدها ، ولا يحاط بقاصيها ، ازدحام الدال ، والتاء والطاء والراء واللام والنون ، اذ مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير فاكثر احوالها ومجموع معانيها انها للوهن والضعف ونحوهما ، من ذلك (الدالت) للشيخ الضعيف ، والشيء التالف والطيف ، و(الظليف) المجان وليست له عصمة الثمين ، والطنف لما اشرف خارجا عن البناء وهو الى الضعف لانه ليست له قوة الراكب الاساس والاصل والنطف العيب (وهو الى الضعف) والدنف المريض» . [(١)] ، وما توصل اليه ابن جني بالاستقراء وان اوحى بالطرافة غير انه محط نظر من مستخدمي اللغة ولا سيما اللغة الادبية ، وهذا الذي توصل اليه ربما يدركه المتلقي بالحدس اللغوي لا بالمعرفة الدقيقة ، فاذا كان الشاعر يعلم بالخبرة اللغويةالتي اكتسبها ما ينتج من دلالة معنوية عند امتزاج النون والفاء مثلا ، فليس من الضروري ان يعرف المتلقي ذلك ، لان الحقيقة اللغوية التي توصل اليها ابن جني بالاستقراء والاستنتاج قد اكتشفها المتلقي عن طريق التجربة اللغوية ، فعنصر الايحاء في استخدام مثل هذه الكلمات لا يغيب عن ذهن المتلقي وان لم يكن عارفابها معرفة دقيقة وهذا ما تفرضه مواضعات اللغة عند الناطقين بها . وقد لا يطرد ما اكتشفه ابن جني ليصبح قانونا شاملا لكنه متكرر في عدد من الاحتمالات التي وضعها ، وكلما زاد الاحتمال وتعدد تصير له قوة وجود فعلية ، ويخرج عن دائرة الاحتمال . . وقد يكون صنيع الخليل بن احمد سابقا لابن جني اذ انه بنى رؤيته لبعض جمالية الحروف على الاستقراء . . ويلاحظ في كلا الامرين ، ان الذائقة الجمالية التي تقود الى

---

(١) ابن جني ، الخصائص ٢/ ١٦٨ .

تمييز الحروف هي التي تضيف الى المنحى الاستقرائي بعدا وقوة وهذا ما يتضح من فرز اصوات الحروف بعضها عن بعض . . . «وقد ميّز الخليل بن احمد خاصية بعض الحروف الاسلوبية في بناء المفردات الذاتية ، فخص حروف الذلاقة (الراء واللام والنون) والشفوية (الفاء والباء والميم) بجمالية تميزها عن غيرها في صوتية الالفاظ قال «ولما ذلقت الحروف الستة ومذل بهن اللسان وسهلت عليه في المنطق كثرت في أَبنية الكلام وقال ايضاً (والعين والقاف لا تدخلان في بناء الا حسنتاه ، لانهما اطلق الحروف واضخمها جرسا ، فاذا اجتمعتا او احدهما في بناء حسن البناء لنصاعتهما»[1] ينبغي الانتباه الى ما يقصده الخليل بن احمد بدقة كي لا يقودنا حمل المعنى الى غير التصور الذي أَراده الخليل . . فالعين لم تكن من الحروف السهلة النطق وتكاد تكون شبيهة بالهمزة في خروجهما من مواضع متقاربة .

والمعروف ان بعض العرب يفر من الهمز الى العين احيانا لانها الاسهل بالنسبة إلى حروف المعجم ، وهناك ابواب في العربية تُعنى بتخفيف الهمزة او حتى الغائها في مواضع لقصد واحد هو تحسين الكلام ، فكيف تكون العين محسّنة للكلام وهي قريبة من الهمزة؟ ولعلنا لانجد مشقة ولا عنتا في تكرر الحرف الشفوي المهموس الباء في كلمة من الكلمات مثل (باب) وكم نجد من العنت والمشقة اذا ما تكررت العين في كلمة مثل (عرعر) ، فمن حيث السهولة والحسن فان الباء مع شقيقاتها الشفويات وحروف الذلاقة تدخل ضمن هذا التصنيف ، أما العين والقاف فأمرهما مختلف تماما كما ارى وان الخليل انما قصد الفخامة والتعظيم لا مجرد الحسن لانه قرن هذا الحسن بالفخامة والنصاعة وهذه الاوصاف تجعل هذين الحرفين على مبعدة من الحروف الستة الموصوفات بالحسن . والذي يعنينا هنا هو دلالة الحروف في جمالها ويسرها وسهولتها ، وما يطرأ عليها من تغيير في اثناء الاستعمال ، ويمكن مثالا على ذلك ان نكتشف ميزة التغييرات التي تطرأ على الحرف في جمال واشراق الاسلوب القرآني وفي ذلك النوع من الاستعمال الذي يطلق عليه التصاقب ، حين رصده ابن جني رصدا هو غاية في الحذق اذ قال «التصاقب هو ان تتقارب معاني الحروف لتقارب المعاني من ذلك قول الله سبحانه (ألم تَرَ أنّا ارسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا) أي تزعجهم وتقلقهم ، فهذا في معنى تهزهم هزا ، والهمزة اخت الهاء ، فتقارب اللفظان لتقارب المعنيين ، وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنها اقوى من الهاء ، وهذا المعنى اعظم في النفوس من الهز ، لانك قد تهز ما لا بال له ، كالجذع

---

(١) كتاب العين ١/ ٥٢ ، ٥٣ . وينظر د .ماهر مهدي هلال ، الاسلوبية الصوتية ص ٧٣ .

وساق الشجرة ونحو ذلك»[1] . وقد لامس ابن جني في تفسيره الذكي اهم الآراء التي يعتمد عليها اصحاب نظرية الاستقبال وهي مفاجأة المتلقي عن طريق الاستخدام الخاص غير المعتاد ، فالسامع المشدود الى السياق القرآني المعجز ، يزداد امعانا في النص حين يفكر بالهمزة التي حلت محل الهاء دون ان يخرج المعنى عن المقصد المرسوم له . . انه عامل مضاف يتوقف عند موحيات اللفظة الواحدة لكي ينقلها الى السياق ، فبعد صدمة التلقي في هذا الاستبدال الحرفي ينصرف الذهن الى دلالة الهمزة في توسيع المعنى لا لكي يمتد ويسيح بل ليتركز بشكل نهائي على ما يصيب الكافرين من هوان ، واذ كان معنى (الهز) وهو المعنى المهمل دليلا للوصول الى المعنى الاول المقصود فان دلالة المعنيين مختلفة تماما من حيث المعنى اللغوي ، اي انّ احدهما وهو الاول قد اختلف عن الثاني اختلافا كبيرا ، فكانت صدمة الحرف طريقا لتغيير مسار الوعي لاحداث الانتقالة المطلوبة وتحقيق الغرض الدلالي .

ان ابن جني لا يقصد الوظيفة الاسلوبية للصوت القائمة على تجانس الحروف او نوع تلك الحروف وسماتها الخاصه والذاتية بل يتعدى ذلك الى مجال اوسع ، فهو بعد ان يقابل بين الالفاظ وما يشاكل اصواتها من الاحداث في باب من اكثر الابواب الصوتية غرابة وطرافة ، يعتني بدلالة الافعال الرباعية ومصادرها ، وما توجه به سياق الخطاب ، وفي ذلك يقول «انك تجد المصادر الرباعية المضعفة تأتي للتكرير نحو الزعزعه والقلقلة والصلصلة والقعقعة والصعصعة والجرجرة والقرقرة ووجدت ايضاً (الفعلى) في المصادر والصفات انما تأتي للسرعة ، نحو الشكى والجمزى والولفى» [2] . وابن جني هنا يرسل سهامه في اتجاهات شتى لالكي تتشتت وتطيش بل لكي تصيب الصخر فيتفجر عيونا من الماء وحقولا من الخضرة الغناء وسلالا من الثمار ، فهو يؤكد الحقيقة المهمة في الدراسات الاسلوبية :«فالصوت ليس فقط التنغيم او التشابه بين الحروف او هو النظام او الوحدة او التناظر وليس هو المحسنات البديعية التي تثير نوعا من التجانس والتناغم انه في الحق ابعد من ذلك بكثير ، فهو يشمل استخدام الكلمة والافعال الثلاثية والرباعية ودلالات هذا الاستخدام ويشمل التجانس بين القصيدة في مفتتحها ونهايتها ، وهو وان ارتبط بالدلالة على المعنى الا أنه تعدى ذلك وأصبح فضلا عنه ميزة جمالية تقرب المعنى او قد توحي بأشياء قصية» . [3] ونتوقف عند خصوصية استعمال الفعل الرباعي

---

(١) ابن جني . الخصائص ، ٢/ ١٤٨ .

(٢) ابن جني . الخصائص ٢/ ١٤٨ .

(٣) محمد رضا مبارك . اللغة الشعرية في الخطاب النقدي . ص ١٩٢ .

في اللغة العربية ، فهي من القضايا الدقيقة في عملية نقل التأثير الى السامع او القارىء والمعروف ان هناك نوعين من الافعال ، أفعال لها صلة بثلاثي معلوم وافعال لا صلة لها بثلاثي معلوم وافعال رباعية تحاكي المعنى فقط وأخرى تحاكي المعنى والصوت في آن معاً . كما وضح ذلك الدكتور محمد الهادي الطرابلسي عندما درس قصيدة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب (الاسلحة والاطفال) فان السياب لا يحاكي المعاني فقط وانما يحاكي الاصوات ايضا متخذا من الفعل الرباعي دعامة وأساسا يبني عليه معماره الشعري مع ملاحظة انه يستعمل الفعل الرباعي الذي لا صلة له بثلاثي كما يقول الطرابلسي ، وبذلك فهو يستخدم صوتا مصورا لا صوتا حاكيا ، والصوت الحاكي مأخوذ من ثلاثي معلوم ، اما الصوت المصوّر ، فهو الصوت الموهوم «ومن الامثلة التي لا صلة لها بثلاثي معلوم لفظ الزعزع في قول السياب : ويهوى مع الزعزع العاتية وفعل وسوس : ولا وسوس الشاي فوق الصلاء وفعل دغدغ : وأيد على اوجه النوم ، يدغدغها في مزاح ، ودغدغ لاصلة له بثلاثي معلوم وان كان رباعيا يصور حركة ، فهو صوت مصور لا صوت حاك بما انه لا يحكي الا صوتا موهو ما يتبع الحركة» . [(١)]

في مثل هذه الافعال اوجدنا صوتا لما لا صوت له في استخدام بعض الافعال فلا يمكن ان يكون للدغدغة مثلا صوت ما ، فلا يوجد في عالم الواقع مثل هذا الصوت ، لكن طريقة بناء الكلمة الصوتي القائم على حرفين اساسيين متكررين اوقع في ذهن المتلقي صوتا موهوما . وهنا يظهر الفرق بين الوقائع اللغوية والوقائع الاسلوبية ، فالصوت الموهوم واقعة اسلوبية بناء على التعريف المشهور الذي يذهب الى ان هدف تحليل الاسلوب هو الايهام الذي يخلقه النص في ذهن القارىء غير ان ايقاع التأثير الاسلوبي لا يقتصر على هذا فقط ، ففي العربية مجال خصب للتنوع في الاستخدام لسعة مفرداتها وغنى هذه المفردات ، اذ ان الفعل الرباعي الذي له ثلاثي معلوم ، اكتسب دلالة جديدة استنادا الى الموازنة بين اللفظ والمعنى «ذلك ان قوة اللفظ لقوة المعنى لا تستقيم الا في نقل صيغة الى صيغة اكثر منها كنقل الثلاثي الى رباعي ، ولهذا نجد ان ما قاله اللغويون العرب في المحاكاة الصوتية وربط انظمتها اللغوية بالاستعمال الادبي قد غدا (من اكثر القضايا الحديثة تحليلا) في مجال دراسة وظائف الصوت الاسلوبية ، لانه يمثل وعيا بقدرة المتغيرات اللغوية على استقطاب الاثر السمعي او الانطباعي على ما يصطلح عليه

---

(١) المصدر السابق ، ص ١٩٩ . وينظر بحث الدكتور محمد الطرابلسي توظيف الاصوات عند السياب ، بحث على الآلة الكاتبة مقدم الى مهرجان المربد الشعري العاشر ، بغداد ، ١٩٨٩ . ص ٢٧

الاسلوبيون توليد تصور مقابل لدى المتلقي ، فالشاعر البحتري يستغل طاقة التضعيف الصوتية لاداء المعنى في قوله : يقضقض عصلا في اسرتها الردى

كقضقضة المقرور ارعده البرد

فضعف القاف والضاد واعقبها بحروف الصفير (الصاد والسين) وهما من الحروف المهموسة ثم قابلهما بتكرر حرفين من الحروف المجهورة هي (الراء والدال) ليولد بذلك نسقا اسلوبيا يوحي بطبيعة الموقف ليضع المتلقي في صورة المواجهة مع الذئب : عوى ثم أقعى . . [(١)] وقد نقلنا هذا المقتبس من بحث الدكتور ماهر مهدي هلال ، لنؤكد مفهوم المحاكاة الصوتية وانها لاتقتصر على نوع معين من الافعال دون غيرها . . وبالمقارنة بين الفعل الرباعي قضقض الذي استخدمه البحتري مع الفعل الرباعي المختار عند السياب (دغدغ) ، نلاحظ ان البحتري حاكى بفعله صوتا مسموعا بينما دغدغ تحاكي صوتاً موهوماً ومع أن الفرق بين الاثنين واضح كما المحنا إلى ذلك غير أن محاكاة الاصوات عند البحتري لا تخلو من ايهام ايضا ، فقد استخدم البحتري طاقة المجاز لابراز الحدث الاسلوبي جاعلا من الفعل الرباعي مساعدا على جودة السماع والتأثير .

لقد كان التقدم في علم الصوتيات هو الاساس الذي بنت عليه النظريات اللسانية انجازاتها المعاصرة في اللغة والادب ، فمن الطبيعي ان نشهد اهتماما متواصلا بالصوت وبدلالته ودوره في مجمل عملية التوصيل . لكن التمعن في الظاهرة الصوتية يكشف ان «العنصر الجوهري ليس هو الصوت نفسه كشيء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه ، وانما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الاصوات الاخرى ودخوله في تشكيل انظمتها ، ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما لا على اساس الدور الذي تقوم به الحبال الصوتية او سقف الحلق ، وانما على هذه التقابلات بين الاصوات التي تميز بعض الكلمات عن بعضها الآخر (. . . . .) ولهذا تصبح بنية الاصوات هي محور الدراسة لا طريقة انتاجها بصفة عامة» . [(٢)]

والكلام مركز على الصوت بنية ، لها قوانينها الداخلية المرتبطة بقوانين النطق وطرق الافهام ولو تمعنّا في نص اورده الجاحظ في كتاب الحيوان ، نرى تقدما في تصور الصوت بنية والتحولات الجارية عليها من خلال العوامل المحيطة به يقول الجاحظ «وفهمك لمعاني كلام الناس ينقطع قبل انقطاع الصوت . وابعد فهمك لصوت صاحبك ومعاملك والمعاون لك ما كان صياحا صرفا ، وصوتا مصمتا ونداء خالصا ولا يكون ذلك الا وهو بعيد من المفاهمة وعطل من

(١) د . ماهر مهدي هلال . الاسلوبية الصوتية ص ٧٣ . ديوان البحتري ١/١١١ .

(٢) د . صلاح فضل . نظرية البنائية في النقد ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .

الدلالة» [1] ، لا شك في ان هذا المقتبس من الجاحظ يعتوره بعض الغموض وهو بحاجة الى تأمل دقيق يساعد على فهم مغزاه ، فالجاحظ هنا لا يتحدث عن الحروف واستعمالهما كما هو الجاري في الدراسات الصوتية ، ولا يتحدث عن الكلمة ودلالتها في السياق ولا عن التركيب اللغوي ، ومن المقابلة بين الصياح والكلام نستدل على مغزى ما يريده الجاحظ فالصياح مقطع واحد والكلام مقاطع . . . والمقطع الواحد لا يؤدي الا الى معنى محدد ومعروف سلفا ، وتعدد المقاطع هو الذي يمنح الحرية في تعدد المعاني وتفسيرها اذ «ان الصوت المستعمل في التعبير يوجد في حالة تناسب عكسي مع المعنى ، فكلما ازداد التجانس الصوتي نقص التقطيع فنقص المعنى ، وكلما نقص التجانس كثر التقطيع فكثر المعنى . فالصياح مثلا والنداء وعبارات التفجع والتأوه لا تحمل في الغالب اكثر من معنى واحد لانها تلفظ عادة في تقطيعة واحدة . بينما النثر المكتوب الخالي من التجانس والترداد يحمل من المعاني اكثر من اي نوع آخر من التعبير . وهذا صحيح حتى بالنسبة للشعر فالتجانس الصوتي الذي ينزع اليه البيت الشعري كلما كثر وطغى كان ذلك على حساب المعنى» . [2]

هذا القانون الذي انتبه اليه الجاحظ وصار كالمؤسس له هو في حقيقته تطور مهم ، فهو يشير الى المقطع الصوتي ربما اول مرة في الدراسات الصوتية عند العرب اذ يأتي الفارابي فيما بعد مطورا فكرة المقطع الصوتي في مقابل الحركة . فعلاقة التضاد بين التجانس الصوتي والمعنى علاقة اسلوبية ، اي انها تتضمن قصدا يسوق الكاتب خطابه اليه ، وتهيّىء له حرية في استعمال هذا القصد .

---

(١) الجاحظ . الحيوان ١/ ٤٨١

(٢) د . محمد الصغير بناني . النظرية الشعرية واللسانية عند الجاحظ ص ٥٨

الفصل الثالث

الشــــفوية

١) الشفوية الخطابية والشعرية.

٢) الصورة السمعية في الإنشاد.

٣) استقبال الشعر في عصور الادب.

٤) انسجام النصّ (مفاجأة وعي المتلقي).

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١٠

الشفوية الخطابية والشعرية

يعد عصر ما قبل الاسلام موئل الشفوية ، والمجال الحيوي لنشأتها وتكامل بنائها . . فالشفوية لا تعني نفي الكتابة ضرورة او هي نقيضها الحتمي ، فقد يكتب النص الشعري كتابة ويدون تدوينا ثم لا يخرج عن اطار الشفوية . . فهي ـ كما ارى ـ مفهوم يتكىء على التلقي ويستمدُّ شرعيته منه . . فالنص الشفوي يفترض وجود متلق شفوي ايضاً . ان شعر زهير بن ابي سلمى مثلا والحطيئة شعر شفوي * وان قضى الشاعران زمنا طويلا في نسج خيوطه ، فهو ينشد لمتلقٍ شفوي .

لقد تغيّر موقع المتلقي بعد بزوغ فجر الاسلام ، فلم يعد سامعا على الاغلب بل اصبح سامعاً وقارئا ، وهو تحول مهم اذ نقل مستوى الفهم الادبي الى عصر جديد ، وقد اسهم التطور اللغوي في تجديد الحياة الثقافية العربية حين أَوجد ظروفا مناسبة لفهم دلالة النص وتحليل بنيته . . بيد انّ المتلقي لم يخضع خضوعا تاما لسلطان الكتابة حتى في العصور التي تكاثرت فيها الأقلام اذ التلقي الشعري مازال يعتمد قناة المشافهة .

ان (حسن السماع) هو الميزة او الصفة المحببة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي ، ولم تغير عصور الادب والمتغيرات التي رافقتها من (حسن السماع) شيئا فقد ظل السمع ابا للتلقي وأما . قال علي بن عبد العزيز الجرجاني «وانما الكلام اصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار» . [1]

ان ما طرأ على البيئة الثقافية العربية من تحولات هائلة بظهور الاسلام ، عزز مكانة السمع ووسع دائرته ، فكلام الله ليس بكلام عادي ، فهو يقتضي أول ما يقتضي الاصغاء ، والأصغاء هو المدخل لعالم الفهم والتأثير . يقول ابو القاسم القشيري «سمعت محمد بن الحسين يقول سمعتُ ابا بكر الرازي يقول سمعت ابا علي الروذباري يقول وقد سئل عن السماع فقال :

---

* كان الاصمعي يقول : زهير والنابغة من عبيد الشعر ، يريد انهما يتكلفان اصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما . ومن اصحابهما في التنقيح وفي التثقيف والتحكيك طفيل الغنوي وقد قيل ، ان زهيراً روى له ، وكان يسمى «محبراً» لحسن شعره . ومنهم الحطيئة ، والنمر بن تولب وكان يسميه ابو عمر بن العلاء الكيّس . ينظر ابن رشيق العمدة ١٣٣/١ .

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني . الوساطة ص ٤١٢ .

مكاشفة الاسرار إلى مشاهدة المحبوب ، وقال الخوّاص وقد سئل ما بال الإنسان يتحرك عند سماع غير القرآن ولا يجد ذلك في سماع القرآن؟ فقال لأن سماع القرآن صدمة لا يمكن لأحد ان يتحرك فيه لشدة غلبته وسماع القول ترويح فيتحرك فيه» . (١)

تولدت اذن قيم سماع جديدة ، تنصت للنص الفائق فيملك عقلها ويسد فراغاته حتى لاثغرة للشرود . . فالنص الجيد يجبر السامع على الاصغاء ويدفعه للتفاعل مع النص والجبر هنا ليس قيداً بل هو حرية في الاختيار ، وقد قال تعالى ﴿ فبشر عبادي الذين يستمعون القول فيتبعون أحسنه ﴾ .(٢)

وتمكنت هذه القيم الجديدة في الاصغاء والسماع من الانتشار فأصبح الهاجس هو النصوص الفائقة . . وليست المقارنة قائمة هنا بين النص القرآني وغيره من النصوص ، لأن القرآن كلام معجز لا سبيل لمقارنته بأفعال البشر مهما اكتمل بناؤها الفني . . لكن معاودة السماع والقراءة لنصوص مكتملة فنيا سوف يربي ذوقا وينمي دربة ويعلم طرقا مبتكرة للتعامل مع النص اصغاء وسمعا وقراءة .

ان ايراد هذه الفكرة وتوضيحها يتطلب الاشارة الى أن الشفوية قبل الاسلام تمتلك مقومات أَصيلة وتستند الى مجمل الحياة الشعرية التي تزخر بها بيئة الجزيرة العربية ، فلم يقتصر الادب القديم على الشعر الشفوي او المتلقي الشفوي بل وجد الى جانب ذلك الناقد الذي يقوم العمل الادبي ويتعامل معه نقديا ، والنقد كما هو معروف بحاجة الى التدوين ، بيد ان الآراء النقدية خضعت للشفوية ايضاً ، فارتجال النقد أقل عناءً من ارتجال الشعر ، وهذه الآراء لم تقتصر على التذوق بل تعدتهُ الى التحليل «اذ دخلت التعليقات النقدية صور من التحليل ارتفعت عن مستوى التعبير الفطري الساذج والتأثير الشخصي الموقوت» . (٣)

والناقد القديم لم يكن الا حائزا على ميزتين هما علمه بالشعر ثم قدرته الخاصة على تلقيهْ فـ«الشعر يعلمه اهل العلم به» (٤) . والناقد القديم متلق فائق ، وطريقته الشفوية ذهبت به الى تمثل سريع للنص والتعامل معه بأقصى ما يمكن من الانتباه فالنص الشفوي يمر كاللمحة على مخيلة الناقد ، وعليه ان يتفحص دقائقهُ في وقت قصير ، وغالبا ما يؤدي النقد الشفوي الى حوار مباشر بين الشاعر والناقد او المتلقي ، مثل المناظرة الشهيرة بين حسان والنابغة حين رفض حسان

---

(١) أبو القاسم القشيري : الرسالة القشيرية ص ٢٦٧ ، بغداد ، دار التربية للطباعة والنشر ، د .ط/د .ت .

(٢) سورة : الزُمر آية ١٧ ، ١٨ .

(٣) د . محمود عبد الله الجادر . شعر آوس بن حجر ورواته ص ١٢٣ .

(٤) ابن سلام الجمحي . طبقات الشعراء ٧/١ .

حكم النابغة في شعره ، وشبيه بذلك حُكم ام جندب بين امرئ القيس وعلقمة الفحل .[1]

وحين تقدم الزمن بالشعر والنقد ، ظلت كثير من قيم الشفوية سائدة حتى حين صنفت كتب للنقد . ان تمييزنا الادب الشفوي مستند الى مجمل فهمنا للشفوية ، وهذا الفهم لايغض من قيمة هذا الادب ولا يمنع من استمرار الشفوية إلى «الأعصر التالية . . وما يعنينا هنا هو اكتشاف قيم الشفوية في التلقي فاذا كان الشعراء قد غادروا الارتجال وتوطنت نفوسهم على التأمل في كتابه القصيدة فان قدرة المتلقي على التواصل مع النص ظلت رهنا بالشفوية طريقاً في تلقي النص ، ويمكن تلمس ذلك من خلال النقاط الآتية :

١ ـ اعتماد الشعر على طريق الالقاء في محفل جماهيري او مختصر على عدد محدد من الافراد مما يتطلب تلقيا شفويا سريعا يدفع الشاعر الى استبطان صوت الجماعة في قصيدته .

٢ ـ اغراض الشعر ، خاصة المديح ، اذ يقتضي غالبا حضورا جسمانيا للممدوح الذي يصبح ضرورة متلقيا شفويا .

٣ ـ استخدام الشعر وسيلة للتحفيز الحزبي او السياسي او الحربي فيتطلب متلقيا يتأثر بالنص ويستجيب له بسرعة .

٤ ـ نزوع الشاعر نحو اذاعة شعره ونشره على الاسماع لا حفظه في بطون الصحف وان يرى علامات انتصاره مرسومة على وجوه متلقيه .

٥ ـ طبيعة الشعر القائمة على الانشاد اصلا ، والانشاد يفضي الى استحضار سامع فمعادلة الشعر الاساسية عبر العصور ، شاعرمنشد ومتلق سامع .

هذه النقاط الخمس المتداخلة والمتقاربة ، تؤكد ان الشاعر يتأثر أيّما تأثر بالتلقي ، وقد يفرض التلقي شروطا قاسية على النص ، في شعر المديح التكسبي خاصة . . فالتلقي في صورته العامة شفويا كان ام قريبا من الشفوية يلقي بظلاله الكثيفة على النص . وتدقيق النظر في بعض النصوص النقدية في القرون الهجرية الاول المتقدمة ، يكشف الاسلوب المتبع من لدن الناقد وهو يتدارس النص الشفوي المنشد في العصر القديم . ان قيم الشفوية لها السبق والتفوق في التعامل النقدي مع نص مدون كان في الاصل شفويا . فالناقد لم يكن في حضرة الشاعر ولم يجر الحوار بينهما عياناً ، ومع ذلك فقد فرض النص الشفوي قيمَهُ على المتلقي . «قال ابو

(١) ينظر نص القصة عند ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ١/ ١٢٥ .

عبيدة : يقول من فضل النابغة على جميع الشعراء هو اوضحهم كلاما وأقلهم سقطاً وحشوا واجودهم مقاطع واحسنهم مطالع ولشعره ديباجة ان شئت قلت ليس بشعر مؤلف من تأنثه ولينه ، وان شئت قلت صخرة لو رميت بها الجبال لأزالتها» (١) لقد ركز ابو عبيدة على الصفات الانشادية في الشعر من خلال المقاطع والمطالع وربط ذلك بديباجة الكلام اي بالصياغة اللفظية او الصنعة التي هي من متطلبات الالقاء ، ثم لجأ الى مفردات الواقع المألوف لدى المتلقي العادي مثل اللين والصلابة ، وقرّب المغزى من احاسيس المتلقي وجعله اكثر الفة ، على الرغم من المبالغة الواضحة فيه حين وصف صلابة الشعر بصخرة تزيل الجبال لو ضربت بها . . . ونورد نصا نقديا آخر من القرن الثالث الهجري : قال ابن قتيبة «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي واراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة واذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر» . (٢)

ولو تأملنا قول ابن قتيبه في صفة الشعر المطبوع لظهر ان خطابه النقدي موجه بشكل مباشر الى المتلقي اذ قصده بضمير الخطاب الكاف ثم التاء ، وركّز على الميزة الانشادية في الشعر (القوافي) ، ونبه الى صفات اخرى في النص منها وضوحه وعدم انغلاقه في قوله «اراك في صدر بيته عجزه» واعتمد موحيات مكانية قريبة من احاسيس المتلقي ليدركها بيسر ، مثل الصدر والعجز الفاتحة والقافية ورونق الطبع ووشي الغريزة . . وتلك علامات تدلنا على التلقي الشفاهي الذي يقوم على اللمحة السريعة الدالة والقدرة على اثارة الانتباه والاعجاب ، والتفاعل السريع مع مجرى النص . . . ولو اقمنا نوعا من الموازنة بين النصين السابقين ونص نقدي اسبق زمنا ، لوجدنا صلات مشتركة بين النصوص الثلاثة : «تحاكم الزبرقان بن بدر وعمرو بن الاهتم وعبدة بن الطيب والمخبل السعدي الى ربيعة بن حذار الاسدي في الشعر أيهم اشعر؟ فقال للزبرقان : أما انت فشعرك كلحم اسخن لا هو انضج فأكل ، ولاترك نيّئاً فينتفع به ، وأما انت ياعمرو فان شعرك كبرود حبر يتلألأ فيها البصر ، فكلما اعيد فيها النظر ، نقص البصر ، وأما انت يا مخبل فان شعرك قصّر عن شعرهم ، وارتفع عن شعر غيرهم ، وأما انت ياعبدة فان شعرك كمزادة احكم خرزها فليس تقطر ولا تمطر» . (٣) . . . وقول ربيعة هذا ، يحيل الى علامات قريبة من الواقع اليومي ومشخصاته العيانية مثل الاسخن والانضج ، فينتقل وعي المتلقي الى الصور القريبة المباشرة ، صور الاكل المساغ وغير المساغ وشبيه بهذا قوله في الشاعرين

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء ١/ ٩٠ .

(٢) نفسه ١/٣٧ .

(٣) المرزباني ، الموشح ص ٦٨ .

الآخرين ، وهذه طريقة شفاهية في توصيل النصوص وايضاحها مما يسوغ وجود علاقة بين الشعر واللحم نيئا او ليس بنيىء وان لم تقم هذه العلاقة على المشابهة . . ولايقلل هذا من القيمة الادبية والنقدية لنصوص القرون المتعاقبة اذ ان التطور النقدي الذي احدثته البيئة الثقافية العربية بعد ظهور الاسلام لا يقارن بما كان قبله . وهدفنا تمحيص مفهوم الشفوية وكشف علاقاته ، خاصة تلك المتعلقة بالتلقي ، فلا يحط من منزلة الادب كونه شفوياً او ان بعض مراحله كانت قريبة من التلقي الشفوي للنص .

وقد نجد في منهج الجاحظ ما يعيننا على كشف هذه الحقيقة ، اذ عني بالثقافة الشفوية ، وتعامل مع النص الادبي استنادا الى معطياتها ، واذا كانت الشواهد من خلال الجاحظكثيرة فسنكتفي بأثنين منها احدهما يؤدي الى الآخر :

الاول : عناية الجاحظ الفائقة بالعي والحصر في مفتتح كتابه البيان والتبين بل وفي معظم كتبه الاخرى ، وما كانت هذه العناية الا استجابة لدواع شفوية .

الثاني : الاهتمام بالخطابة ودراستها وكأنها صنو للشعر اذ «يعتبر مقام الخطابة ابرز المقامات التي اعتنى بها صاحب البيان والتبيين ، فهو محور تأليفه في البيان ومنطلق تصوراته لبلاغة النص ولهذا عدت مؤلفاته اهم مصدر لدراسة الخطابة العربية الى القرن الثالث» .[1] والخطابة تتوجه توجها مباشرا الى جمهور المتلقين وتقيمُ معهم حوارا قائما على الاقناع ، مستعينا بمعطيات الشفوية الخطابية القائمة على دراسة احوال السامعين ومراعاة ميولهم وعواطفهم واتجاهاتهم مع ملاحظة مستوى تقبلهم للكلام اثناء الخطبة ، فاعتمدت الخطابة قوانين خاصة هي قوانين الاقناع ، فهي تهدف الى غايات محددة سلفا يتقصدها الخطيب ، ولن يتحقق للخطابة ما تريد الا بدراسة جمهور المتلقين كما اوضح الفارابي حين قال «ان الخطيب اذا اراد بلوغ غايته وحسن سياسة نفسه في اموره فليتوخ طباع الناس ، ولكل زمان طريقة ولكل انسان خليقة ، فعامل الناس على خلائقهم ، والتمس من الامور حقائقها واجر مع الزمان على طرائقه» .[2]

في هذا النص يشير الفارابي بوضوح الى الاقناع الذي يستعين به الخطيب وادوات هذه الاستعانة معرفة طباع الناس ومراعاة زمانهم ، فللخطيب مهمة عاجلة تفرضها مواضعات الشفوية وهي التوصل الى الاقناع باقصى ما يمكن من سرعة ، وسوف يضطر الى النزول عند

---

(١) د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ٢٣٣ .

(٢) محمد ابو زهرة . الخطابة ص ٤ .

المستوى الثقافي للجماعة المخاطبة ويبتعد عن اية وسيلة اضافية كالعمق او الغموض ، ان الخطيب مقيد بمواضعات الشفوية الخطابية وكأنه فقد حريته تماما . انّ الخطاب الشفوي له قوة وجود تساوي احيانا قوة النص الكتابي . . ولو لم يكن الامر كذلك لفقد العالم ارثه الثقافي كله الذي نقله في معظمه عن طريق المشافهة ، ولن يستطيع الناقد اداء مهمته الا بعد تمثل النص الشفوي تمثلا كاملا . ان مصدر الاشكالية هنا ايجاد ارضية واضحة وصلبة يقام عليها معمار الشفوية الخطابية والشعرية والتلقي المقرون بهما ، لان التساؤل سوف يتوجه الى دلالة الاصطلاح فـ «هل تعني الشفوية مجرد نتاج الشفاه اي ما يصدر عن الشفاه من مطلق الكلام؟ ام ما يراد بالشفوية واطوار يطلق عليها (الشفويات) الى اجمال ما يصدر فقط عن هذه الشفاه التي تعبر عما يكمن في الخيال الشعبي الساذج من تبحر وتوسع وتمثل للاشياء والعالم ، جمالا وقبحا وحباً وكرها وسلاما وحرباً . فكما ان كل ما يكتب لا ينبغي له ان يكون بالضرورة ادبا بل ادبا رفيعا خالدا ، فكذلك لا ينبغي ان يكون كل ما يصدر عن الشفاه ادبا شفويا ، فليس الادب الشفوي الا زبدة الاقوال التي تؤثر ، والاثار الجميلة التي تروى ، والخيال البارع الذي يمتشق والصوت الحنون الذي يطرب والايقاع الجميل الذي يبهر ويسحر» .(١)

وهذا التعريف لم يستطيع على الرغم من اعتماده على بلاغة القول ان يقرب المفهوم من نقطة الفحص والمعاينة وكنا بحاجة الى تحديد اوضح واكثر دقة ، لكنه اضاء مفهوم الشفوية بأوصاف الادب الذي يستخدم قناة المشافهة ، وان كانت اوصافا عامة . . ولم نجد مناصا من العودة من جديد الى الجاحظ لنتلمس عنده فهما اوفى للشفوية ، وقد افادنا الجاحظ بإيراد علاقات المقارنة بين الخطابة والشعر ، وظهر ذلك في مواضع عديدة من كتاباته ، لعل اهمها صحيفة بشر بن المعتمر التي اوردها في كتابه البيان والتبيين ، وقد افتتحها بشر بكلام عام عن المخاطَب والمخاطِب اذ قال «ينبغي للمتكلم ان يعرف اقدار المعاني ، ويوازن بينها فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما حتى يقسم اقدار الكلام على اقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على اقدار المقامات ، واقدار المستمعين على اقدار تلك الحالات» .(٢)

فهذا القول يتعلق بالخطابة اكثر من تعلقه بالشعر وقد يصرف الكلام كلّه على جهة الخطابة ، لعناية المعتزلة بالاقناع ، غير ان بشراً سرعان ما يدخل الشعر مساويا للخطابة في صحيفته حين قال « . . . وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصل الى قرارها والى حقها في اماكنها المقسومه لها والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة في

---

(١) د . عبد الملك مرتاض . مدخل الى نظرية الثقافة الشعبية ، مجلة التراث الشعبي عدد ٢ ، ١٩٩٢ . ص ٤ .
(٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ١/ ١٣٨ .

مكانها نافرة من موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الاماكن والنزول في غير اوطانها ، فانك اذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ولم تتكلف اختيار الكلام المنثور ، لم يعبك بترك ذلك احد» .[1] . يلاحظ في كلام بشر كله ان ما يصلح للخطابة يمكن ان يصلح للشعر اذا ما تصرفنا قليلا في بعض الالفاظ الموضوعه لكل منهما . وهذا ـ كما يبدو ـ من متطلبات العصر وقيمه المستحدثة في اطار التنافس الفكري والعقائدي الذي يتوسل بطرق الجدل والكلام والمنطق وبلاغة العبارة ، وقد وجدنا عند الجاحظ عناية بالشعراء الخطباء .[2]

ان قوانين الشفوية هي التي جمعت بين الشعر والخطابة في عصر من العصور ، بيد ان هذا الاقتران ما كان ليستمر طويلاً وهو اصلاً ليس اتحادا بما فيه الكفاية ، لأن الخطابة والشعر جنسان مختلفان ، وحين يتقدم الزمن ويبتعد الجاحظ وتضعف سطوته البلاغية ، تنكشف حقول معرفية جديدة وتتفتح ابواب بلاغية ، تضع الانجاز السابق منطلقا ومحفزا لفعل بلاغي وادبي جديد على هذا النحو يفرق ابن الاثير بين الفاظ تصلح للشعر دون الخطابة حين قال « . . . وعلى هذا ورد قول البحتري :

مشمخر تعاو له شرفات رفعت في رؤوس رضوى وقدس

فان لفظة «مشمخر» لا يحسن استعمالها في الخطب والمكاتبات ولا بأس هاهنا بالشعر[3]

اما الفلاسفة العرب فقد كان لهم شأن مختلف عما سبقهم من النقاد والدارسين ، فالاقاويل الشعرية مختلفة قطعا عن الاقاويل الخطابية ، فابن سينا يرفض استخدام التشبيهات والاستعارات في الخطابة ويقصر استخدامها على الشعر والفارق بينهما جوهري يتعلق بآلية الخطاب والهدف الموضوع له . فيراد بالخطابة التصديق وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، ومن ثم على الخطيب ان يراعي هذه الخاصية فيها ويعتمد على «المعروف الشائع الذي يمكن ان يقبله الجمهور ويفهمه بمجرد استماعه اليه ، اما الشعر ، فانه يهدف الى التخييل ولا يرتبط بالقريب المشهور مثل الخطابة بل الاحسن فيه المخترع المبتدع» [4] . غير ان الفصل بين الاثنين ليس تاما فان الخطيب يستخدم قليلا من الاقوال المخيلة والشاعر يستخدم النسبة نفسها من الاقوال الاقناعية على وفق ما يوضحه حازم القرطاجني اذ يقول «من كان من الاقاويل القياسية مبنياً على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا ، سواء كانت مقدماته

---

(١) نفسه ١/ ١٣٨ .

(٢) ينظر الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ .

(٣) ابن الاثير . المثل السائر ١/ ٢٣٨ . ديوان البحتري١/ ١٠٩ دار القاموس الحديث بيروت .

(٤) عبد الرحمن بدوي . ارسطو ص ١٦٢ .

برهانية او جدلية او خطابية يقينية او مشتهرة او مظنونة ومالم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من ان يكون مبنياً على الاقناع وغلبة الظن خاصة ، او يكون مبنياً على غير ذلك . فان كان مبنياً على الاقناع خاصة كان اصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغا فيه . وما كان مبنياً على غير الاقناع مما ليس فيه محاكاة فان وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة سواء كان ذلك صادقا أم مشتهراً ام واضح الكذب» (1) .

إن ما يجمع بين ابن سينا وحازم القرطاجني هو الوضوح في النص الخطابي . . وهذا هو المغزى الذي قصد اليه ابن سينا حين استبعد الاستعارة والتشبيه من الخطابة . . والوضوح ذو علاقة قوية بالتلقي ، فهل الوضوح في الخطابة هو عينه الوضوح في الشعر؟؟ لو احتكمنا الى وجهة نظر ابن سينا وحدها لكان الجواب بالنفي . . فوضوح الشعر مختلف عن وضوح الخطابة ، اما اذا استعنا بالإرث الفلسفي والنقدي كله فلا مجال للشك في حقيقة اختلاف كل واحد منهما عن الآخر . . . * لكن الوضوح منحى معين في الشعر ، ولا يعني سهولة القصيدة وسطحية بنائها الفكري ، لان القصيد الجاهلي مفعم بالمجازات والاستعارات والتشبيهات ، فاطلاق صفة الوضوح عليه نوع من التجوز في استخدام المصطلحات ، فالنص الشعري الجاهلي في عدد من نماذجه الجيدة طيع للتحليل النقدي والتأويل وان كان نصا شفويا ، وفي الاداب المعاصرة تجري دراسات حول التأويل في النص الشفاهي . (2)

واذا جردنا الشعر الجاهلي من شعريته بدافع الفهم الخاطىء للوضوح فسوف نطلق حكما عاما غير مسبب على كل الآثار الرائعة في التراث العربي والانساني ، وعلى نصوص معاصرة ما زالت تعتمد قناة المشافهة «فالكتابة ليست في كل الاطوار علة في حضور الجمال العبقري . من اجل ذلك ذهب كلود ليفي ستراوس وسنغور الى ان ظهور الكتابة ليس امرا مفضيا إلى أرفع الدرجات من الثقافة . أليست الالياذة والاوديسا من الروائع الادبية الانسانية التي تنطبق عليها الشفوية؟ وما ضرها انها لم تكتب في عهد انتشار المكتوبات لا المرويات؟ ثم ما ضر الادب العربي القديم (ما قبل الاسلام) الذي قام كله على الرواية؟ وهل نقصت من جماليته ورقيه وخلوده شفويتُهُ تلك التي كان يعول عليها ابداعا وترويجاً؟» . (3)

وتميل الدراسات المعاصرة الى الاهتمام بالشفوية وتسلم بوجودها مع الادب المكتوب ، نذكّر

---

(1) حازم القرطاجني ، المنهاج ص ٦٧ .

* ينظر : د . الفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفه المسلمين ص ١٨٠ ، ١٨١ .

(2) ينظر : هانس جورج غادامير ، اللغة كوسط للتجربة . مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣ سنة ١٩٨٨ ص ٢٧ .

(3) د .عبد الملك مرتاض . مدخل الى نظرية الثقافة الشعبية . مجلة التراث الشعبي بغداد .عدد٢ سنة ١٩٩٢ص٥ .

فقط بالتعديل الذي اجراه (مايكل ريفاتير) على تعريفه للاسلوب حين وسع هذا الرأي ليشمل الاداب التي مازالت شفاهية ، وقد ألمحنا الى ذلك في الفصل السابق .

لقد وضع النص الشعري العربي القديم استجابة لدواعي التلقي التي كانت حاضرة في وعي الشاعر ، فضمّن شعره رموزا تحمل على معان متعددة واتجاهات شتى ، وجاء النص حافلاً بالقصص عن الحياة الجاهلية بايجاز والماح ، ولا يملك هذا من الوضوح شيئا مهما فضلا على ان عددا جما من النصوص ، امتلك ناصية الخطاب الشعري ذى اللغة العالية والاستخدام الامثل للمفردة والسياق الشعري ، فالنص الذي تذهب به النفس كل مذهب لا يخرج الشعر القديم من دائرته ، ولسنا الان عند مهمات تحليل بعض النماذج ، غير ان ما يجب تأكيده ، هنا ان الوضوح الذي يوصف به الشعر الجاهلي عادة بل الشعر العربي كله ، اصطلاح مضلل ، ولسوف يقع الباحث اي باحث في تعميم مخل وخطأ في القياس لو وسم الشعر القديم كله بالسهولة .*فالشعر موئل اهتمام المتلقي في العصر السابق للاسلام ، ومهمات الشعر لاتقتصر على المتعة الفنية الجمالية بل هو لسان القوم المتكلم نيابة عنهم ، فتتحد فيه الوظيفة البلاغية بالوظيفة الابلاغية ، لان الشاعر غالباً ما يحمل رسالة تبليغ الى الاقوام الاخرى . . . واستنادا الى هذا الفهم لا يمكن ان يكون المتلقي في العصر الجاهلي في موقع شبيه بذلك الموقع الذي شكا فيه السامع من غموض شعر ابي تمام في القصة الشهيرة (١) لان عدم فهم الشعر لا يعني تضييعا للقيمة الفنية حسب بل يعني احيانا تضييعاً من نوع آخر قد يمس الوجود اصلا ، فالشفوية إذاً لم تمنع جمهور المتلقين من دمج وعيهم بوعي النص ولم تمنعهم من حل عقد الاشارات الغامضة التي وضعها الشاعر في شعره . . نخلص من ذلك الى القول ان المتلقي الشفوي فرض معطياته على النص الشعري المستجيب اصلا لميزات الشفوية كالموسيقى والايقاع والصوت وكذلك النبر وميزات السماع .

---

* فالشعر العربي قبل الاسلام ليس كله شعر طبع ، بل ظهرت الصنعة الى جانب الطبع وتمازج العاملان ، والصنع مفهوم يقود الى المهارة واعمال الذهن وربما التعقيد بل ان شعر الطبع كان يحمل دلالات فكرية عن الحياة والموت والمصير مثل شعر طرفة بن العبد في معلقته الشهيرة . . ويشير ابن رشيق الى صنع زهير الحوليات وتكرار النظر فيها خوفا من التعقب ، ينظر العمدة / ابن رشيق ١/ ١٢٩ .

(١) المقصود القصيدة التي مطلعها :

أهنّ عوادي يوسف وصواحبه فعزما فقدماً ادرك السؤل طالبه

ديوان ابي تمام ص ١٦ .

والقصة شهيرة تذكرها جل مصنفات الادب ، بيد ان لابن سنان الخفاجي رأيا مخالفا للرأي السائد . . ينظر سر الفصاحة ص ٢١٨ .

٢.
الصورة السمعية في الانشاد

الانشـاد من اكـثـر المصطلحـات ثراء وايحـاء ، فهـو يتصل بنظام اللغة وبعناصـر الادهاش والجمال فيها ، ويتصل من جانب آخر باللفظة وتكوينها ، بجرسها الرنان وصورتها المفضية الى القلب ، وهو هذا التركيب الوزني في المقاطع يدعو اليه النفس ، فتتداعى طربا لحلاوة يختزنها السمع ويودعها البصر والاحساس ، والمتأمل في الهمزة والنون ثم الشين والألف والدال ، لا يبهره فقط ابتعاد الحروف او اقترابها من مراكز الانطلاق في الفم ، ولا يخلب لبه المهموس او المجهور منها ، بل يتوقف عند الكلمة وقد ضمت حروفها بعضا لبعض ، واصبح بينها نسب اقوى من كل نسب . وليس ذاك الا لان هذه الكلمـة قـد ربطت اواصـرها بالشـعـر اولا وبالغناء ثانيـا ، ويكاد احدهما يفضي الى الآخر ولولا اعتساف العصور وما تسرّب خلالها من طمي ذهب بصفاء الغناء وجوهره ولولا اسباب علمية ومنهجية لما ترددنا في قران الشعر بالغناء في العصور كلها . ويبدو ألا مناص من ذلك ما دمنا نتحدث عن نصوص من الشعر العربي وقد صلحت للغناء بل ما كان يتغنى بها إلاّ لجودتها وحسن تأليف معانيها ، فمرادنا الكشف عن هوية جديدة للتلقي الشفوي ، الذي تحدثنا عنه سابقا . اذ ان الانشاد والغناء والشعر يجمعهاجامع واحد هو التلقي الشفوي .

وبعض الشـعـر العربي يغنّى ويلحّن لا شك في ذلك ، وان كلمـة غناء او شـعـر غنائي قـد اكتسبت دلالات جديدة عبر العصور ، وقد وصف الشعر العربي كلّه بأنه شعر غنائي ، غير ان هذا الاصطلاح النقـدي وردنا من تاريخ الادب الاوربي ، اي انه مـحـدد بظروف انتـاج ذلك الادب وهو لا يعبّر تعبيراً دقيقا عن حقيقة الشعر العربي . . فالشعر الغنائي العربي ليس الشعر الغنائي اليوناني الذي عزف ارسطو عن دراسته لانه ملحق بالموسيقى ، كما انه لا يتطابق مع التحديد الذي وضعه كثير من الدارسين حين قرنوا الغنائية في الشعر بالانفعالية التي تصاحب الحياة النفسية للانسان ، اذا ما فسرت هذه الانفعالية بالتأثير السطحي او العميق «ان مثل هذا الاختزال للغنائية وقصرها كلية على الانفعالية يمكن ان يكون محتملا (. . .) انه يجعل من جوهر الغنائية شيئا تافها» .[1] وانسجاما مع هذا التحديد الواضح لمفهوم الغنائية ننقل المقتبس الاتي « . . وتطبيقا على الشعر الغنائي ، فقد صاغ غوته ذلك بشكل رائع في عمله الشعر والحقيقة الذي هو بمثابة سيرة ذاتية حيث قال : لقد حاولت ان اجسد كل ما كان يشغلني او يفرحني او

(١) ينظر : نظرية الادب . مجموعة من الادباء السوفييت ، ترجمة الدكتور جميل نصيف ص ٤٠٢ .

يحزنني في صورة ، في قصيدة ، وبهذه الطريقة كنت اصفي الحساب مع نفسي بنفسي لقد حاولت ان اتخلص مما كان يعذبني بالاغنية ، بالابيغرام أو بأي عمل شعري بسيط»[1] .

ان مغزى اشارة (غوته) للشعر الغنائي واضح ، ولهذا فان الشعر العربي لا يمت الى هذه التصورات بصلة حتى وان سمي شعرا غنائيا ، ان ما اود تأكيده أن الشعر الغنائي العربي يتقارب مدلولاه اللغوي والاصطلاحي ، وما وضع الاصفهاني كتابه (الاغاني) الا للايحاء بالعلاقة الوثقى بين الشعر والغناء ، والغناء يتوجه قطعا الى متلق سامع لا قارىء . . بينما الشعر يتوجه الى سامع وقارىء . وهذه المفارقة الاولى والمهمة التي يفترق بها الشعر عن الغناء . . . واذا كانت الاوزان الشعرية تصلح كلها للغناء فلا يعني هذا ان الشعر العربي كله يصلح للغناء ايضاً ، ودليلنا الاصفهاني من جديد فقد بدأ كتابه الضخم بأخبار عمر بن ابي ربيعة وشعره وهو ليس اول الشعراء ولا هو اجودهم لكنه وجد ان اشعاره تغنى او يمكن ان تغنى فعني بها أيما عناية وقسمها التقسيم النغمي كما هو معروف في كتاب الاغاني ، والذي اوهم الدارسين على مّر العصور انهم لم يميزوا ويفصلوا بين شعر لا يصلح للغناء وبين شعر يصلح لذلك . قال ابن رشيق «ان ألذ الملاذ كلها الالحان (. . .) وان الاوزان قواعد الالحان ، والاشعار معايير الاوتار ، قال حسان بن ثابت :

تغنّ في كل شعر انت قائله ان الغناء لهذا الشعر مضمار

وعلى هذا قالوا : فلان يتغنى بفلان او فلانة ، اذا صنع فيه شعرا ، وكذلك قالوا : حدا به اذا عمل فيه شعراً» [2] ،يلاحظ ان كلام ابن رشيق يشمل الشعر كلّه بيد أن الشعر المغنى أو الذي يصلح للتلحين والموسيقى هو أقل من الشعر الذي لا يصلح لذلك شأنا وقيمة ادبية وفنية « . . . . من المرجح ان الصلة بين الموسيقى والشعر العظيم الحق تبدو لنا صلة واهية حين نفكر بالبنية التي تقدمها الحجج القصائد التي وضعت في اطار موسيقي . ان القصائد ذات النسج المحكم والبنية متينة التماسك لا تكون طوع التلحين الموسيقي ، في حين ان الشعر العادي او الضعيف (. . . .) قدم نصوصا لأعذب اغاني شوبرت وشومان . وحين يكون الشعر ذا قيمة ادبية سامية ، فان التلحين في الغالب يشوهه او يُبهم انماطه تمام الابهام حتى وان كانت الالحان قيمة في ذاتها (. . . .) ان التعاون بين الشعر والموسيقى موجود بكل تأكيد سوى ان أرفع الشعر لا يميل إلى الموسيقى كما ان اعظم الموسيقى تقف دون حاجة الى كلمات» [3] .

---

(١) المصدر السابق ص ٤٠٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ١/ ٢٦ . وينظر المرزباني ، الموشح ص٣٧ .

(٣) رينيه ويلك واوستن وارين . نظرية الادب ص ١٦٤ .

ولكن الشعر بقسميه ، الذي يصلح منه الغناء والذي لا يصلح ، كله انشادي ، وأول ما يلفت الانتباه في الانشاد هو الالقاء في محفل ، على اسماع متلقين يعتمدون قناة المشافهة . والانشاد وان كان ضربا من الغناء فإن احدهما ليس صنوا للآخر ، وما يتطلبه الانشاد الصحيح والجيد لا يطابق ما يتطلبه الغناء فالغناء يتطلب نصا سهلا متوفرا على صفات حسية وعاطفية وغزلية معينة ، والشاعر هو الذي ينشد شعره غالبا وهي صفة مكملة للقدرة الشعرية بينما يغنى الشعر من آخرين يمتلكون ميزات الغناء والتطريب . وغالباً ما تعتمد المقطعات والقصائد القصيرة في الغناء ولا يلتزم بذلك في الانشاد ، وكثير من النقاد القدماء والمعاصرين يشيرون الى الغناء على انه صنو الانشاد او هو عينه وما أحسب الا انهم يتسامحون في ذلك للعلاقة الوثيقة بين الاثنين ولكثرة الاشارات في المصنفات القديمة الى الغناء في الشعر ، نذكر فقط للتمثيل ما رواه الرواة عن اقواء النابغة حين سمع أهل المدينة يتغنون بقوله في قصيدته التي اولها :

امـن آل مية رائح او مغتد   عجـــلان ذا زاد وغير مــزود

زعم البوارح ان رحلتنا غـدا   وبذلك خبرنا الغراب الاسود[١]

ففطن للاقواء فتركه .

ومع ان ايراد هذا المثال في المصنفات ، ليس لغرض الغناء بل لمقصد آخر كما هو واضح فان الغناء نتيجة عرضية ، وقد زاد من خطر الفهم غير الدقيق للمفهومين الاعتقاد بأن شفويات العالم القديم عند الشعوب تكاد تكون واحدة في اصولها والدوافع التي بعثتها ، اي انها ذات صفات مشتركة ومتساوية . . . وتبعا لذلك فان التلقي الشفوي موحد كذلك في اصوله ، واقصد هنا على وجه الخصوص شعر الملاحم مقارنة بالشعر العربي قبل الاسلام ، ان ما يربط بينهما سببان هما الانتاج والتلقي الشفوي وقد يبني بعض الدارسين على هذه الصلات المفترضة بين الادبين رأيا مفاده ان زوال الشفوية الملحمية اليونانية كان مؤذنا بزوال الشفوية الشعرية العربية . لكن الفرق بين الادبين جوهري لا عرضي ، فشعر الملاحم لا يساغ من قبل المتلقي المعاصر لامتلائه بالخوارق والبطولات الزائفة والالهة المتعددة المضطربة التي تارة تقاتل مع البشر فتجرح او تضعف وتارة تسلط على الاعداء حمما لا اول لها ولا آخر وعواصف تدمر كل ما يقف أمامها لذا فإن تحويل شعر الملاحم إلى نثر قصصي كما هو الحال في الألياذه والاوديسة هو انقاذ للملامح من عزوف المتلقين ، اما الشعر العربي قبل الاسلام فشأنه مختلف تماما انه شعر غنائي

(١) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ص ١٧٧ . ديوان النابغة ، تحقيق كرم البستاني ص ٣٨ دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ د .ط .

ذو نفس بطولي او ملحمي احيانا ولو حول الى نثر لمات وما بقي منه شيء . . فأوجه المماثلة والمقارنة بين الملاحم وشعر ما قبل الاسلام ليست صحيحة لاختلاف الازمان الذي يتبعه اختلاف في اطوار الحضارة ، يضاف الى ذلك تباين البيئة العربية التي فرضت مواضعات على الشعر ، وتأثر بها أيّما تأثر [1] فضلا على التباين في اللغة واستعمال الحروف ومخارجها وجرس الكلام والقوافي وكل ماله علاقة بالبنية الصوتية للكلمة ، وهذا كله من اهم المواضع التي تجعل للكلام العربي في الشعر شخصية مميزة ، كما تنبه الى ذلك كثير من النقادالعرب مثل حازم القرطاجني الذي قال «ولشدة حاجة العرب الى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم ، فمن ذلك تماثل المقاطع في الاسجاع والقوافي لان في ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجاري الاواخر واعتقاب الحركات على أواخر اكثرها ، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها ، لان في ذلك تحسيناً للكلم بجريان الصوت في نهاياتها ، ولأن في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري الى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السامع بالنقلة من حال الى حال ، ولها في حسن اطراده في جميع المجاري الى قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري احسن قسمة (. . . .) فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من اعظم الاعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات» . [2]

يضع القرطاجني اسانيد علمية عن طبيعة الكلام العربي حين يدخل دائرة الشعر ، ان التحولات داخل هذه الدائرة لا تتماثل مع التحولات اللغوية في لغات اخرى .

وينبغي ان لا يغيب المفهوم الذي وضعه اليونان للشعر ، فأرسطو تحدث عن الشعرقاصدا المأساة والملهاة والملاحم بينما لم يكترث للشعر الغنائي ، واذا كانت الملهاة قد ضاعت فيما ضاع من كتاب ارسطو فان المأساةهي موئل اهتمام ارسطو ، اما شعر الملاحم ولا سيما الالياذة والاوديسة ، فان اليونان عملوا على تحبيب احداثها الى المتلقي كي لا يعزف عنها «فمن أجل التعبير عن قوة التأثير الطاغية التي يمارسها شعر هوميروس على قلب الانسان وروحه زعم الاغريقيون ان الشاعر سرق حزام افروديت» . [3] فأية اصرة اذاً تربط بين شعر الملاحم اليوناني

(١) ينظر : تاريخ الادب قبل الاسلام تأليف الدكتور نوري حمودي القيسي . الدكتور عادل البياتي . الدكتور مصطفى عبد اللطيف ص ٤٣ .

(٢) حازم القرطاجني . المنهاج ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٣) بلينسكي ، الممارسة النقدية ص ١٣ وافروديت ربة الجمال والحب في الاساطير اليونانية القديمة .

والشعر العربي قبل الاسلام؟؟ واذا بحثنا عن نوع ما من الاواصر فلن نظفر الا بآراء عامة بل هي شديدة العموم يطلقها بعض الدارسين مثل رأي الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي «كان الشعراء في الجاهلية يغنون بشعرهم وهم ينشدونه ويلقونه كان المهلهل يغني بشعره وهو يشرب الخمر وكان الاعشى يغني في شعره ، فكانت العرب تسميه (صناجة العرب) وكان حسان يقول تغن بالشعر . . وان احتفاظ اللغة بلفظ الانشاد للدلالة على القاء الشعر وان لم يصاحبه غناء لدليل على الصلة الوثيقة بين الشعر والغناء فيقال انشد فلان قصيدته (. . . .) والناس يطلقون الى اليوم على من يغني على الربابة القصص الشعري وعلى ابي زيد الهلالي اسم الشاعر ومن قبل أخذ السجع وهو المرحلة الاولى للشعر من سجع الحمامة وترجيعها . . وكان الشعر اليوناني كذلك مرتبطا بالغناء ، كان هوميروس يتغنى بالالياذة على آلة موسيقية خاصة ، ونشأت في اوربا في العصور الوسطى جماعات من الشعراء الجوالين يطوفون بالبلاد ويتغنون بشعرهم ، وكان يطلق على هذه الجماعة (التروبادور)» .(١) وهذا تعميم للاشياء وتبسيط قد يكون مخلا لانه لا يعين وجه هذه المشابهة والمماثلة بين الشعرين والادبين ، واذا ما أصرّ بعض الدارسين على تعداد وجوه التشابه بين الفنين والشعرين ، فاننا نركز الاختلاف في مفهومين مهمين ، اولهما الانشاد والآخر التلقي ، وكما لا يخفى فان احدهما يؤدي الى الآخر . . . فالذين ربطوا الانشاد بالغناء ، فاتهم النظر في التراتيل الدينية القديمة فهي ليست غناء بل انشاد وهي على وجه العموم وجه من وجوه الخير . . . «وهذه النظرة الى الشعر باعتباره وجها من وجوه الخير والنفع قديمة يمكن ان نعود بها الى تلك الاناشيد التراتيل الدينية التي كان الانسان الجاهلي يرددها في المعابد والهياكل الدينية تضرعا وتوسلا الى الآلهة ، تلك الاناشيد التي تمثل على رأي الباحثين النشأة الاولى للشعر» .(٢)

ونتوقف عند ملاحظة مهمة نقلها الاصمعي واوردها الجاحظ : «قال الاصمعي : قيل لسعيد ابن المسيب : هاهنا قوم نسّاك يعيبون انشاد الشعر قال : نسكوا نسكا اعجميا» .(٣) فهل كان ابن المسيب يرى ان الانشاد ميزة خاصة في العرب دون غيرهم من الاقوام والامم؟؟ وليس غريبا ان يذهب هذا المذهب وهويرى المآثر والمناقب التي تمتاز بها اللغة العربية ويمتاز بها الشعر ، سواء تعلق ذلك باللفظ او التركيب او التقطيع او الجرس او بنية اللغة الموسيقية ، وربما وجد ان الاقوام التي اختلطت بالعرب بعد عصر الفتوحات العربية الاسلامية ليس لديها من الشعر ما لدى

(١) د . محمد عبد المنعم خفاجي ، الشعر الجاهلي ، ص ١٨٩ .

(٢) د . بهجت عبد الغفور الحديثي ، دراسات نقدية ص ١٦٦ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين : ١/ ٢٠٢ وقد وردت هذه الرواية في العمدة ببعض الاختلاف «وقيل لسعيد بن المسيب : ان قوما بالطرق يكرهون الشعر ، فقال نسكوا نسكا اعجميا» ابن رشيق العمدة ٢٩/٢ .

العرب . واذا وجد لها شعر ، فلا يضاهي كما ونوعا ما عند العرب فضلا على القيمة الموسيقية العالية للشعر العربي . . فتوصل الى ان الامم غير العربية لا تعرف الانشاد اولا تدرك قيمته في الشعر . فالانشاد «موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك ازمة الآذان ، وجذب اعنة الحدق ، والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة والمقامات المشهودة ، ذلك لان من طبيعة الجماهير العربية ان تطرب اسماعهم قبل قلوبهم وفي هذا يقول ابن حيوس في وصف قصائده :-

اذا انشدت كادت لفرط بيانها　　　تعيها القلوب قبل وعي المسامع (١)

وكلمة السمع ومشتقاتها اخذت من الادباء العرب القدامى اهتمامهم كلّه ، مثلما الانشاد ، فالانشاد صوت ، والصوت سماع وهذه الثلاثة عناوين لشيء واحد لان كلا منها يؤدي الى الآخر . . ولا يمكن تصور وجود أحدهما دون وجود الآخر ، ولا يكتفى بهذه المترابطات بل يتعدى الامر الى متعلقات ثانية ترتبط هي الاخرى ببعضها ليكون الجميع سلسلة متصلة الحلقات ما ان فقدت احداها حتى يصاب الكيان بالذبول والانهيار . . وأقصد بالمتعلقات الثانية الفهم والاصغاء . . قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه «الفهم الفهم فيما يتلجلج في صدرك»(٢) واورد الجاحظ في البيان والتبيين القول التالي «لا يمكن تمام الفهم الا مع تمام فراغ البال» وقال صالح المري سوء الاستماع نفاق ، وقال ابو مسهر : ما حدثت رجلا قط الا اعجبني حسن اصغائه حفظ عني ام ضيع» .(٣) والعناية الفائقة بالصوت وبالميزات الصوتية للغة ، قد جعل هو الآخر للانشاد العربي صفات مميزة تدعم شخصيتهُ وتقوي كيانه ، ان الامساك بالبعد الصوتي الى اقصاه ثم تفجيره في بنية الكلام الشعري ،سوف يحصل نتائج غاية في الاهمية بالنسبة للتوصيل ، وقد يصل الأمر بالدلالة الذاتية للصوت الى المستوى الذي ذكر الجاحظ في كتاب الحيوان مثالا له «وقد بكى ـ ما سروجيه ـ من قراءة (ابي الخوخ) فقيل له كيف بكيت من كتاب الله ولا تؤمن به فقال انما ابكاني الشجا» (٤) ، لهذا كله لم يعد الانشاد ميزة نافلة في الشعر ، كما ان القراءة مهما اتسعت لن تستطيع ان تحل محل الانشاد او ان تكون بديلا عنه ، لأن الشعر يفقد بالقراءة الشيء الكثير ويفقد مثل ذلك بالانشاد السيّء فـ «الانشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل اهمية عن الفاظه ومعانيه (. . . .) وقد عرف الجاهليون

---

(١) علي الجندي ، الشعراء وانشاد الشعر ص٩ . ديوان ابن حيوس ، تحقيق خليل مردم بك ١/ ٣٣٢ ، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ١٩٥١ . د .ت .

(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ٢/ ٤١ ، ٤٢ .

(٣) نفسه .

(٤) الجاحظ . الحيوان ٦٢/٤ .

للانشاد قدره فتنافسوا في اجادته وتخيروا من اشعارهم ارقاها وأجودها لتنشد على الملأ في الجامع والاسواق ، وظل للانشاد بعض قدره ومكانته حتى ايام العباسيين» [(١)] . ان الميـزة الانشادية على الرغم من ضعفها في العصور المتأخرة ، تظل لصيقة الشعر الجيد ، وما ضعف الانشاد الا لضعف الشعر ، اذ لا يتصور خلو الشعر العربي من الانشاد قديما وحديثا ، ويمكن تصور النتائج الآتية :

١ ـ الانشاد جزء من البنية الصوتية للشعر ، وكذلك الأداء المرتبط به ، وهو يمثل الاستخدام الامثل لمعطيات اللغة ، والميزات التي يتيحها مثل هذا الاستخدام . لذا فسيبقى الانشاد موجودا ما بقي الشعر .

٢ ـ يؤدي الانشاد ضرورة الى التلقي الشفوي وان هذا النوع من التلقي سيظل قائما ، ليدل على ميزة الشعر جنسا ادبيا ، وعلى خصوصية تلقيه . . وان هذا التلقي لا يلغي القراءة فلكل منهما ميزاته الخاصة .

٣ ـ ان كون الشعر لا يلغي الميزات الاسلوبية ضرورة . كما لا يلغي الرمز ، ولا انواع (التقنيات) المستخدمة في النصوص ، باستثناء تلك التي تعتمد الورقة ، وهو ما يسمى بالشعر الصوري ، الذي يتصرف بشكل خاص مع مسافات البياض في الورقة ، باستثناء ما اشاعه كتاب الموشحات من رسوم كتابية خاصة بالشعر .

وبناء على هذا التصور للعلاقة بين النص (الشاعر) والمتلقي الشفوي فان الصورة السمعية هي صورة انشادية ، بمعنى ان هذه الصورة لا تتكامل ولا تأخذ موقعها وحيزها الا في السمع . يقول ريتشاردز «ان اولى الافكار التي تنشأ عندنا اثناء قراءتنا للشعر هي الافكار التي تحدثها الكلمات ، غير ان هناك افكارا اخرى لا تقل عنها اهمية ، افكارا قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحكي الاصوات» . [(٢)]

والصورة السمعية التي تقع بعمق على الاذن هي نوع من الخيال السمعي الذي يصنعه المتلقي حين يدمج وعيه بوعي النص وهذا الخيال لا يتحقق كاملا الا بميزات انشادية ، مثل تلك الميزات الصوتية واللغوية والموسيقية الموجودة في الانشاد العربي ، فالصورة السمعية لارتباطها بخيال السامع تقتضي فُسحة من الوقت للتأمل والتوقف ، وهذه الفسحة يوفرها الانشاد فـ «حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة وبذلك نطيل زمن النطق

(١) د . ابراهيم انيس . موسيقى الشعر ص ١٦٤ .
(٢) ريتشاردز : مبادىء النقد الادبي ص ١٨٢ .

بالبيت من الشعر . فالمرء عادة يستغرق في انشاده بيتا من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان ، في حين انه اذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن الى ما يقرب من ثلثه او نصفه» .[١] فالوقت الذي يوفره الانشاد يساعد الخيال على الاحساس بالصورة السمعية وجمال ايقاعها . . الخيال السمعي يطلب الانتباه الشديد لمقاطع القصيدة وفواصلها ، وهذا الانتباه في الغالب يتحصل عفوياً في الشعر الجيد ، فهو الذي يسد على المتلقي كل فجوة من فجوات الشرود والهروب ، فيصبح اسير النص بما فيه من سحر الكلمات التي يزيدها الايقاع تأثيرا ، لكن المتلقي لا يتلقى النص وهو مكبل فاقد لحرية الحركة والتفكير ، اي انه في حالة الانشاد يمتلك زمام امره في اعادة انتاج النص ، وفي نظرية التلقي لا نأبه بـ متلق مستسلم للنص بل متفاعل معه ، او مشارك في انتاجه حتى وان كان هذا النص شفاهيا ، بيد ان التفاعل متعلق بمفهوم مهم وهو التوقع ، وينبغي الاهتمام بآراء الفلاسفة العرب الخاصة بالتوقع ، وتفريقهم بين الشعر والخطابة في هذا الموضوع ، وهو من أجل ما وصل اليه النقد العربي ممثلا بالفلاسفة فقد قدموا تصورا دقيقاً لمفهوم التوقع حين ربطوا بين التوقع والوزن الشعري وعلاقة ذلك بالجنس الادبي شعرا او خطابة فقد شدد ابن سينا على «ألا يستخدم الوزن العددي ـ وهو ما يخص الشعر ـ في النثر عموما والخطابة خاصة منه على ان لا تضيع الحدود بين الشعر والخطابة ، فضلا عن ان ذلك الوزن العددي اخص بالشعر لانه من العناصر الرئيسة التي تحقق التخييل ، ومن ثم فهو لا يبدو ملائما للاقناع والتصديق الخطابي ، وعلى هذا يذهب ابن سينا الى انه لا ينبغي ان يجتمع في الخطابة استخدام التغيرات والوزن العددي» .[٢] ، ويقف ابن رشد مع ابن سينا ويفرق بين الوزن الشعري والوزن في الاقوال الخطابية (النثرية) على ثلاثة اسس :

احدهما : أن يقع في نفس السامعين ان القول قد دخلته صناعة ما وحيلة حتى يظن ان الاقناع انما يأتي من قبل الصناعة لا من قبل الامر نفسه .

والثاني : ان يظن انه قصد به التعجب والالذاذ واستفزاز السامعين بذلك ، فيقع القول عندهم موقع ما غولطوا في الاقناع به .

والثالث : ان القول الموزون اذا ابتدأ القائل بصدره ، فهم منه السامع عجزه للمناسبة التي بينهما والمشاركة قبل ان ينطق به القائل واذا نطق به بعد ، فكأنه لم يأت بشيء لم يكن عند السامع قبل فيقل بذلك اقناعه .[٣] «اي ان التوقع في الشعر يختلف اختلافا بينا في

---

(١) د . ابراهيم انيس . موسيقى الشعر ص ١٦٨ .

(٢) د . ألفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٣٤ .

(٣) ابن رشد . تلخيص الخطابة ص ٥٨٩ .

الوظيفة عن التوقع في النثر ، فانتظام الوزن وتكرار المقاطع الموسيقية يدفع السامع الى توقع ما سينطق به الشاعر ، لكن الوزن النثري مفتقر الى هذا الانتظام والتكرار والتناسب ، وتوقع ما ينطق به القائل يقلل من قيمة الاقناع في الخطابة ، وكأن ابن رشد يتناغم مع المدارس المعاصرة التي تذهب الى ان التوقع يسطح القراءة ويضر ضررا بليغاً بالتلقي ، لذا فان النصوص المحمودة هي النصوص البعيدة عن التوقع . . يقول ابن سينا «لكن الخطابة ، وان رخص فيها بمثل هذه الاحوال ، فلا ينبغي ان يقرن بها وزن وعدد ايقاعي ، فان الناس يلحظونها حينئذ بعين الصناعة والتكلف ، وانه إنما يفعل فعله لما صنع عليه من تلك الصنعة ، وافرغ ، فيه من ذلك القالب ، وانه من جملة ما صنع ليتعجب منه ويتخيل عنه ، لا لأيقاع التصديق ، وتدعوهم حشمتُهُ الى شدة صرف الهمة كلها الى تفهمه ، فيسبقون اللفظ ، ويفهمون الغرض قبل الوصول اليه ، فيعرض من ذلك ان لا يلتذ به ، حين ما يسمعونه ، بل يكون كالمفروغ منه ، ويعرضونه بذلك للتعقب» .(١)

وكلام ابن سينا ذو معنى واضح ، فالتوقع في الخطابة ، يفقد المتلقي ميزة مهمة هي التواصل مع النص ، فيفقد المتلقي حماسته بناء على التوقع ، وبهذا يقف ابن سينا مع ابن رشد في اهمية المباغتة والمفاجأة في النص النثري . .

ولكن وجود الوزن والايقاع في الشعر لا يكون كافيا لاحداث التوقع ويكون حكم الشعر مثل حكم النثر؟؟ لقد تنبه الفلاسفة الى ذلك وقدم ابن رشد كما قدمنا سابقا ثلاثة اسس لتمييز القول الشعري عن الخطابة . . ففي الشعر يوجد التوقع مجاورا لعدم التوقع ، فاذا كان الوزن والايقاع سببا في دفع المتلقي الى توقع ما يأتي من كلام ، فان التخييل في الشعر يدفع الى المفاجأة وعدم التوقع . . وعلى هذا الاساس يكون العنصران ممتزجين احدهما بالآخر ، خلاف الخطابة . . وهو ما اراد الفلاسفة العرب اظهاره وبيانه .

ان الصورة السمعية مظهر لممارسة الذات والتشخصن عند المتلقي لان هذه الصورة ليست من انتاج الشاعر فقط بل هي ايضاً من انتاج المتلقي ويسهم في ذلك التوقع الخاص بالتلقي . . فالتوقع في الشعر علامة مشاركة المتلقي واندفاعه مع مجرى النص ، ومفهوم التوقع يتعلق جانب مهم منه بالصوت وموسيقى الشعر فـ «الكلام الموزون ذو النغم الموسيقي يثير فينا انتباها عجيبا ، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لنكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو احدى حلقاتها عن مقاييس الاخرى ، والتي تنتهي بعد عدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية ، فهو كالعقد المنظوم تتخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما ، شكلا خاصا وحجما خاصا ولونا خاصا ، فاذا اختلفت في شيء من هذا

(١) ابن سينا : الخطابة ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ تحقيق محمد سليم سالم . القاهرة ١٩٥٤ .

اصبحت نابية غير منسجمة مع نظام هذا العقد ، فنحن نسمع بعض مقاطع الشطر ونتوقع البعض الآخر ، وذلك حين نمرّن المران الكافي على سماع هذا النظام الخاص في مقاطع الوزن»[1] . ولكن النقاد الاسلوبيين ركزوا على خيبة التوقع لا على التوقع ذاته «ويقصدون بذلك بروز مالم يكن متوقعا في السياق بحيث يكون ذلك البروز بمثابة المنبّه الذي يجلب اهتمام السامع دفعة واحدة ويشد انتباهه الى المقال شدا»[2] وهذا المفهوم الاسلوبي لا يطابق مفهوم افق التوقع الذي قصده (هانس روبرت ياوس) او ما يطلق عليه البعض افق الانتظار الذي يقع ضمن مجال عريض من السياقات ، من النظرية الظاهراتية الالمانية الى تاريخ الفن[3] ، بل هو اقرب الى افكار ريتشاردز ، الذي فصل بين النثر والشعر في اطار التوقع عند حديثه عن الايقاع والوزن وهو ما يتصل اتصالا مباشرا بموضوع بحثنا ، اذ «يعتمد الايقاع على التكرار ، وعلى التوقع من ناحية اخرى وهذا التوقع هو امر غير واع ، حيث ان تتابع المقاطع بوصفها اصواتا وصورا لحركات كلامية انما يترك العقل مهيئا لانواع بذاتها من التتابع (. . . .) ويختلف النثر والشعر اختلافا عظيما في الدرجةالتي يثير كل منهما عملية التأهب (. . . . .) فالنثر يصاحبه على وجه العموم نوع من التوقع الاكثر غموضا والاقل وثوقا اذا ما قيس بالشعر (. . . .) فالتأثير الحسي او الشكلي للكلمات هو تأثير طفيف جدا في الكتابة التحليلية» .[4] ومن هذا التحديد الذي يقترب من الوضوح والفهم يمكن القول ان الفاصل بين الشعر والنثر في مجال استخدام هذا المصطلح هو الصوت والايقاع اللذان تحتويهما عملية الانشاد الشعري ، اي ان الايقاع في الوقت الذي يدعو سامعا الى التوقع بسبب الضربات الموسيقية المتكررة والمتوقعة فان خيبة التوقع ملازمة للتوقع في الانشاد ، اذ ان احد المفهومين يعتمد على الآخر . ان مفاجأة المستمع عن طريق الصورة السمعية المقلقه والمدهشة هي نقل لوعيه من التوقع الى عدم التوقع . . كما يوضح ذلك ريتشاردز «والايقاع هو ذلك الخليط من التوقع والارضاء والدهشة وخيبة الامل ، الذي ينشأ عن نتاج المقاطع والحركات . ولا يصل صوت الكلمات الى اقوى مفعول له الا خلال الايقاع . ومن الطبيعي الا يمكن ان تكون هناك دهشة او خيبة أمل ، لو لم يكن هناك توقع او تأهب . . فمعظم ضروب الايقاع تشتمل على خيبة الامل والدهشة والاحساس بالنقص ، مثلما تشتمل على الاشباع والارضاء البسيط المباشر» .[5]

ان جرس الكلمة ورنينها يدخل اعماق النفس صانعا تشكله الخاص مع الجو المشحون

(١) د . ابراهيم انيس . موسيقى الشعر ص ١٣ .
(٢) د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ٢٤٧ .
(٣) روبرت سي هول . نظرية الاستقبال ص ٧٦ .
(٤) د . فائز اسكندر . النقد النفسي عند ريتشاردز ص ١٣١ .
(٥) نفسه ص ١٣٣ .

بالموسيقى ونغمات الحروف . . ورأى ان الصورة السمعية لا تقتصر على الاصوات الحقيقية او غير الحقيقة ، لاننا في حضرة الشعر والتحدث عن الشعر يعني التحدث عن المخيلة والخيال . . اما الصورة فهي المرتبطة اصلا بفضاء من التخيلات والا ماعادت صورة على الاطلاق . . . واذا كان هذا مفهوماً ومساغا فلا بد من القول ان الصورة السمعية قد تحيلُ على صورة بصرية ، فليس الاصل تكوين حقول مستقلة للصور الشعرية بل اظهار تميز احداهما عن الاخرى في اطار عملية التخيل الشعري . . وقد يقودنا الفهم الاولي والبسيط للصورة السمعية الى البحث عن الالفاظ التي تحاكي الاصوات في الشعر لكي نستخرج منها صورا سمعية اننا نبحث في الصورة السمعية عن تلك الصور المدهشة التي يفيض بها الشعر العربي في عصوره كلها ، تلك التي يتحد فيها فضاء السمع مع فضاءات اخرى قريبة ليصنع عالما مدهشا هو مزيج من الحلم والواقع ، ويوقظ السمع والبصر والذاكرة ، فلكم استعيض عن السمع بالبصر وعن البصر بالسمع . . انه سحر الشعر وعالمه الذي يصنع الاعاجيب ، فأية صورة سمعية تلك التي يرسمها ابو تمام في قوله :

مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من النضارة يمطر [1]

فليس في هذا البيت كلمة تحاكي في ذاتها صوتا حقيقياً . . ولهذا فقد يعد من الابيات التي تشير الى صورة بصرية . . لكن الشعر يحاكي صوتا حقيقيا او متخيلا ، لم يقصده الشاعر (ربما) وهو صوت المطر ، وهذا الصوت هو المدل على جملة من الاصوات الاخر مثل صوت الرعد المرافق للمطر ، او صوت الأرض بأحيائها الحيوانية التي تخرج مبتهجة بالندى وربما تصوت اي صوت ، فالمطر مثلما هو بصري فهو سمعي ايضا ، وأن الصورتين متقاربتان بل مرتبطتان . فالصورة البصرية هي الشمس المشرقة في صحوها والصورة السمعية هي المطر في اقصائه الصحو ، وفي وقع قطراته ودقاته المتناغمة على اوراق الشجر ونبات الأرض ، اذ يوحي بجو مفعم بنشاط موسيقي اخاذ انه تجل لصوت الطبيعة وعظمة الخالق . . واذا ما سقطت قطرات المطر على جداول تسرع الى مستقراتها ، فان لوقع الماء على الماء عذوبة وايقاعاً غنائياً مطرباً . . ونستطيع توليد صور اخرى بصرية وسمعية في آن معا .

ونقل ابن سنان الخفاجي في كتابه سر الفصاحة ابياتا للسري الرفاء الموصلي تمثل دليلا آخر على تداعي الصور في النص الفائق :

أقول لحنّان العشي المغرد يهز صفيح البارق المتوقد
تبسم عن ري البلاد حبيبهُ ولم يبتسم الا لانجاز موعد

(١) ديوان ابي تمام .ص ٢٨٥ ، وقد ورد هذا البيت في ديوان المعاني .لابي هلال العسكري ٢/ ١٩ مبدلا في بعض كلماته .

ويا ديرها الشـــــرقي لا زال رائح — يحل عـقـود المزن فـيك ويغـتـدي
عليلة انفـــاس الرياح كـــأنما — يعل بماء الورد نرجـسـهـا الندي
يشق جيـوب الورد في شـجـراته — نسـيم مـتى ينظر الى الماء يبـرد (١)

وحنّان العشي المغرد هو المطر ، ويلاحظ خلاف البيت السابق ، ان الشاعر يبدأ بالمطر صورة سمعية ، بينما اوحى به بيت ابي التمام صورة بصرية . . وقد استعار التغريد للمطر ، وكأنه يتحدث عن الانشاد لان التغريد صوت ونغم . . ثم قرن صورته السمعية هذه بصورة اخرى بصرية وهي البرق واوجد علاقة لفظية بين البرق والبارق وهو السيف والبرق في لمعانه يشبه السيوف في لمعانها . . انها صورة بصرية واضحة وقريبة . . اما التبسم فهو يوحي بصورة بصرية لانه يحيل الى الضوء ، البرق الذي يجعل السماء تبتسم . . ثم واصل سلسلة صوره السمعية والبصرية بذكر عقود المزن ، وهي صورة بصرية اي انه اوجد مناسبة بين قطرات المطر والعقد في انتظامه وجماله ، قرّبت هذه الصورة البصرية المغزى من الاذهان ، ثم قرن ذلك كله بصورة سمعية تردد فيها اصوات الرياح . .

يقول ابن سنان «وانفاس الرياح تكاد تكون حقيقية لوضوحه واستعمال العلة فيه كناية عن الضعف والخفوت وقلة الحركة على وجه التشبيه بالمريض» (٢) . اما جيوب الورد في قوله يشق جيوب الورد فهي صورة سمعية بصرية في آن واحد ، وقد يكون وقعها السمعي اكثر قربا من مغزى النص . . لأن الشق يحدث صوتا وان كان هنا استعارة للورد . فهو صوت موهوم متخّيل .

وفي البيت الاخير يصعب فصل ما هو سمعي عما بصري من الصورة . . فمن هو الذي شق جيوب الورد انه النسيم (الفاعل) للفعل شق في بداية الشطر فاخراج الورد من اكمامه «كان بمنزلة الجيوب التي تشق» (٣) . لقد حلل ابن سنان الخفاجي النص الشعري السابق انطلاقا من التحليل الاستعاري وبين دقة بعض الاستعارات وجمالها في النص ، وقد نظرنا الى النص من زاوية الصور السمعية ، وقد التقى التحليلان في نقاط عدة . . ان الصورة الشعرية سمعية كانت او بصرية لصيقة بالاستعارة والتشبيه وبمجمل اساليب التخيل والتخييل في الشعر .

وواضح مما تقدم ان الصورة السمعية لا تقتصر على جرس الكلمة ،فاقتضى ذلك توسيع

(١) ابن سنان الخفاجي .سر الفصاحة ص ١٢٦ . ديوان السري الرفاء ٢/ ١٣٨ .
(٢) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ١٢٦ .ديوان السري الرفاء ٢/ ١٣٨ .
(٣) نفسه ص ١٢٦ .

الصورة السمعية مفهوما لتشمل الاصوات المتوهمة التي تصنعها علاقات الشعر وصيغُهُ البنائية ، ووصلنا الى نتيجة مؤداها : صعوبة الفصل بين الصورة السمعية والبصرية في الشعر ، أما الانشاد فهو وان يظهر قيمة الجرس الصوتي للكلام ويؤكد على الميزات الصوتية للشعر فانه في الوقت نفسه يساعد على جلاء الصورة البصرية الملاصقة للصورة السمعية وكلما اوجدنا ميزات تعبيرية جديدة للصوت ساعدنا ذلك على اظهار قيمة الصورة السمعية والبصرية . . وعلى هذا فان المتلقي السمعي لا يستخدم اذنه فقط بل يعيرها ايضاً البصر ، حتى وان كان المرء لا يبصر . . وهذه ميزة الانشاد وميزة التلقي المرتبط ارتباطا عضويا به . وفي الشعر لا نتحدث عن موسيقى مجردة لا تستدعي غير الاذن ، بل عن كلمات وموسيقى وايقاع طوعت جميعها للشعر . . وعالم الكلمات واللغة اوسع بما لا يقاس من عالم الموسيقى المجردة ، فهي عالم تعبيري صغير اذا ما قيس بالعالم الاوسع ، اللغة . .

٣.

استقبال الشعر في عصور الادب

ما كان الشعر العربي وقد مرّ بعصور مختلفة الا ان تتغير اغراضه وأساليبه ، ويتدرج مستوى التغيّر من توسع الغرض الشعري الى اكتشاف اغراض جديدة . . . ونحسب ان اللغة هي مقياس مستوى التغيّر من عصر الى عصر ، ذلك لأن استخدام اللغة سواء تعلق الامر بالاستخدام النحوي او التعبيري او الاسلوبي ، هو الصورة التي تتجلى امام الناقد ، اذ تتوضح فيها اختلافات العصور «واذا أخذنا بالأطروحة العامة المقبولة لدى علماء السيميائيات (والاثنولوجيا) اللسانية ، والقائلة (ان منظومة لغوية ما (الشيء الذي يعني ليس فقط مفرداتها بل ايضا نحوها وتركيبها) تؤثر في طريقة رؤية اهلها للعالم وفي كيفية مفصلتهم له ، وبالتالي في طريقة تفكيرهم) امكن القول ان الكلمة التي يُرجعُ بها الى معناها اللغوي انما يطلب مدلولها كما كان يتحدد داخل المنظومة اللغوية التي تنتمي اليها ، وبالتالي فهي لا بد ان تحمل في معناها اللغوي قليلا او كثيراً من خصائص رؤية اهلها للعالم وكيفية مفصلتهم له وطريقة تفكيرهم في ظواهره وحوادثه» .[١] ولانستطيع الجزم بحقيقة التغيرات الحاصلة في الشعر العربي من خلال العصور دون النظر والتمعن في اللغة ، فالشعر عبارة عن لغة طوعت ، وانحرف بها عن مسارها المعهود ، ولم يكن هذا التطويع والانحراف ليقطع اللغة الشعرية عن الاصل ، بل جعل لها تميزا ، فأصبحت اللغة الشعرية نوعا في اللغة ، وتغير النسق اللغوي فأصبح للشعر شكله الخاص المختلف عن طبيعة اللغة العربية وغاياتها ، هذا الاتصال والافتراق بين نمطين في اللغة . . الاستخدام الشعري والاستخدام العادي هو الذي هيّأ افقاً من المقارنات لقياس مديات التطور عبر الحقب فهل حدث تحول لغوي حقيقي يمكن في ضوئه قياس مستوى التغير ، لكي يفرض تغيرا على مستوى التقبّل ايضاً؟؟ . وبين ايدينا شواهد مشهورة ذكرتها جل مصنفات الادب ، ونقلتها كتب المحدثين المعنية بالنقد العربي القديم ، مثل اكتشاف ذي الرمة لانتحال الشعر من خلال اللغة المستخدمة فيه في مجلس القاضي بلال بن ابي بردة في البصرة [٢] ، ولكننا لانبحث عن هذه الجزئيات الا اذا ضمّها نظام شامل من التحولات ، وان كانت في مجملها مهمة . في اطار دعوتنا الى اكتشاف حقيقة التحول في الحياة اللغوية بل الثقافية عامة . وبكلمة اخرى نبحث عما يجمع هذه الجزئيات في كل شامل موحد ، نبحث عن الاسباب

---

(١) د . محمد عابد الجابري . بنية العقل العربي ص ١٥ .

(٢) ابو الفرج الاصبهاني ، الاغاني ٦/ ٦ .

وليس عن النتائج . لان النتيجة ستكون بعد بحكم المحصلة البدهية ، ونبحث عن الآلية التي احكمت التحول وجعلته واقعاً مشخصاً . من غير شك فأن ظهور الاسلام كان السبب في احداث التحول الكبير والمهم في بنية الحياة العربية ، فقد احدث تحولا على مستوى اللغة وعلى مستوى الوعي ، لعلاقة الوثوق والاتحاد بين اللغة والوعي ، سواء اكان وعي الذات او وعي الآخر (الكون) . . وأحدث تحولا على مستوى التلقي ، فقد كان المتلقي يصغي الى الشعر والخطب ثم اصبح يصغي الى القرآن . . . ورفع القرآن من شأن اللغة وعلابها علوا كبيرا ، فرفع كل فنون القول واساليبه . . وكان القرآن صدمة على مستوى التلقي ، فانشغل الناس والنخبة المثقفة بتلقي النص القرآني ، واين يكمن الاعجاز فيه ، واذا اتفق الجميع على ان اللغة احد وجوه الاعجاز ، فقد انصرفوا الى دراسة الاسلوب القرآني وتفسير آيات القرآن الكريم وتحليل مفرداته وجمله وفواصله . . وبرزت اول مرة في تاريخ الفكر العربي مشكلة ثقافية كبرى يمكن ان نطلق عليها اسم (مشكلة التلقي) . والنص المشكل هو النص الذي يحفز الذاكرة ويشحذ معطيات الفكر وهذه المشكلة وان تعاملت مع نص من طراز خاص ، نص موحى به من الله سبحانه ، فانها كانت تذر قرنها في الحياة الثقافية عامة ، وتجلى الاهتمام بالتلقي عندما ألف مقاتل بن سليمان اول كتاب في تفسير القرآن *(٨٠ ـ ١٥٠ هـ) ، توالت المصنفات طوال الحقب التي اعقبت عصر التدوين ، وتولى الاشراف على عملية تقبل النص القرآني اعيان المثقفين المشهود لهم بالمعرفة والدراية والحيطة العلمية والتقوى لان الامر يتعلق بصميم الدين وانتشاره وهداية الناس اليه . . فدخلت اللغة في طور جديد من الوحدة والاكتمال ، وهذبت مفرداتها ، وتكررت كلمات الله وصفاته وأسماؤه الحسنى على السنة الناس بفضل القرآن ، وعلى هذا النحو وغيره حدث التحول الكبير في حياة العرب ، وكان من الطبيعي ان يكون الشعر اول من يتأثر بهذا التحول وقد كان التأثير على صعيد التلقي مشابها لانتاج النص ، ان لم يكن اوسع منه مدى ، فقد غابت شياطين الشعراء او كادت ، وفقد الشاعر بذلك بعض دوره القديم ، حين تمزقت هالة السحر من حول الشعراء بفقدهم عنصر الالهام اذ اوجد الاسلام مفهوما جديدا للوحي .

يقول غوستاف فون غرنباوم في محاولة رصده للتحولات في الشعر العربي «أما السمات البارزة التي اتسم بها الشعر العربي بعد تطوره التقليدي ، فمن المناسب جمعها تحت ثلاثة مباحث :

أ ـ تطور الشكل . ب ـ اتساع الاغراض . جـ ـ نشوء النقد والمباحث النظرية في الادب»[(١)]

---

* صدر تفسير مقاتل بن سليمان محققا من قبل الدكتور عبد الله محمود شحاته عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مركز تحقيق التراث ١٩٨٧ .

(١) غوستاف فون غرنباوم . دراسات في الادب العربي ص ١٤٣ .

لكن التحوّل كان ابعد من ذلك بكثير . . وان لم يحصل دفعة واحدة بل بعد عقود عديدة ، وقد بلغ هذا التحول تطوره ونضجه عند الجاحظ في القرن الثالث . . وقد راعى الجاحظ ظروف التلقي في مصنفاته الواسعة . . لكن مشكلة التلقي ظلت قائمة ، اذ رافق تلقي النص القرآني المعجز ، تلق آخر لنصوص الشعر العربي قبل الاسلام مع فاصلة في الزمن الخطي والحضاري تفصل بين النص والمتلقي ، لقد وجد الناقد العربي ان ثقافته الجديدة التي اغتنت اغتناء لا نظير له ، مطلوب منها التعامل مع نصوص ادبية كتبت اصلا قبل الحدث الخطير الذي زلزل حياة العرب . فالناقد استخدم ثقافة عصر آخر في تعامله مع النص الشعري الجاهلي ، وتطلب هذا تكييفا ثقافيا ومعرفيا من نوع خاص لدراسة النص . . فالشعر قبل الاسلام هو ديوان العرب وموضع فخارهم وسجل ايامهم وانه مكتوب بلغة العرب التي شرفها الله بالقرآن ، وهكذا تسربت إلى الشعر العربي روح من الاعتزاز ولا اقول القداسة ، هذه الروح جعلت من هذا الشعر عند رواته ونقاد ه لاسيما في القرنين الثاني والثالث الهجريين مقياسا للشعر الجيد ، واهم مميزاته انه يتوجه الى العامة والخاصة من الناس ، وأنه نص مطلق غالبا ، لا يتقيد الا بمواضعات القبيلة وقد يخرج عن اطارها ، ورواة الشعر ونقاده في القرن الثاني الهجري مقيدون ، يطلقون احكاما على شعر مطلق . . فلاشك في ان الاسلام قد اوجد نوعا من الالتزام القولي والسلوكي ، وان الانسان مراقب في قوله وفعله ، فقد قال تعالى ﴿ما يلفظ من قول الا لديه رقيب عتيد﴾ [1] ان رواة الشعر الجاهلي ونقاده اختلفوا اختلافا بينا (وهم المتلقون الاول) عن متلقي العصر الذي سبق الاسلام ،فأبرزوا على مدى العصور التالية مشكلات جديدة لم تكن معروفة ولا مساغة من قبل ، فظهرت ثلاث قضايا اساسية يمكن ان نضع تحتها جل قضايا النقد التي شغلت الاوساط الادبية وهي على التوالي :

١ ـ الطبع والصنعة .

٢ ـ الأَصالة والانتحال .

٣ ـ القدم والحداثة .

وهي مشكلات نقدية نابعة من التلقي ، ومن ثقافة مغايرة للثقافة التي كتب فيها النص سوى اننا لم نفرد لمشكلة الصدق في العمل الفني حقلا مستقلا ، لانها كما نرى تتوزع على المشكلات الثلاث الكبرى . وقد كانت (الاصالة والانتحال) من اكثر الموضوعات الدالة على مشكلة التلقي ، اذ ان الخبرة الثقافية واللغوية منحت الناقد (المتلقي) قدرة على فرز ماهو اصيل عما هو مصنوع على وفق المقاييس المعمول بها في ذلك العصر ، واعتماداً على اللغة اولا كما

(١) سورة ق : ١٨ .

اشرنا الى ذلك في مستهل هذا البحث ، لقد طرحت مسألة الاصالة والانتحال لان الشاعر قد تنازل عن دوره القديم ، فقد هتكت سجف القداسة من حوله وتمزقت خيوطها ، وغاب المتلقي الذي يقف مبهورا امام شاعر يتلقى الالهام من قوى غيبية ، وحل محله المتلقي الذي يحاسب الشاعر ان أخطأ ويثيبه ان أصاب ، هذا فضلا على ان عددا كبيرا من الناس كانوا لا يرون في الشعر اية فائدة ويعتقدون (أنّ الشعر نقص وسفاهة) .(١)

ان التحول في الحياة الثقافية ، قد رفده باستمرار تطور ورقي متواصل خاصة بعد انتشار الفتوح ، وتمازج الثقافات فدخلت في الشعر انماط جديدة ، وصراعات فنية ومذهبيه وسياسية ، وفكرية وعقائدية ، واصبحت استجابة المتلقي في بعض المواضع رهنا بهذه الانتماءات والنوازع، وهذا التلقي يختلف عن تحزب المتلقي لقبيلته ولشاعرها في عصر ما قبل الاسلام فالتلقي القديم لشاعر القبيلة قائم على علاقة الدم والعصبية اما التلقي الجديد في بعض انماطه قائم على روابط اخرى قد تكون اكثر قوة من الاولى . . وكان الرواة مثل ابي عمرو بن العلاء وحماد الراوية والمفضل الضبي والاصمعي وغيرهم يقومون على رأس حركة انبعاثيه احيائية ، اي بعث الشعر العربي القديم وجعله رافدا مهما من روافد الحياة الجديدة . ولم يخل هذا الشعر من محاولات التنقيح واعادة الصياغة ، لكي يقبله الفهم ويقبل عليه ، ولا بد ان قسما منه اغفله الرواة وأهملوه لنهي الاسلام عنه فهو لا يستوي مع متطلبات الحياة الجديدة .

وقد اوجد هذا التطور وضعا جديدا على مستوى التلقي رصده المرزوقي «٤٢١ هـ» حيث اشار الى انقسام الناس (المتلقين) على قسمين رئيسين : اصحاب الطبع وأصحاب الصنعة وهم الذين«لما رأوا استغراب الناس للبديع على افتنانهم فيه ، ولعوا بتورده اظهاراً للاقتدار وذهابا إلى الاغراب فمن مفرط مقتصد ، ومحمود فيما يأتيه ومذموم . . فمن مال الى الاولى فلأنّه اشبه بطرائق الاعراب لسلامته في السبك واستوائه في الفحص ومن مال الى الثاني فلدلالته على كمال البراعة والالتذاذ بالغرابة» .(٢) ويترتب هلى هذين القسمين تحديد نوع الاستجابة ، وأحسب ان النقاد في تفريقهم بين الطبع والصنعة قد بالغوا مبالغة كبيرة ، على الرغم من غموض الدوافع التي دفعتهم الى ذلك .

لقد قسم النقاد الشعر على مطبوع ومصنوع تخلصا من الحرج الذي اوقعتهم فيه الحياة الجديدة ، وقد نجد صدى لهذه المشكلة عند ابن طباطبا العلوي فمحنةُ ابن طباطبا كما أرى هي

---

(١)ينظر : حازم القرطاجني . المنهاج ص ١٢٤ .

(٢) المرزوقي ، مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ١٢ .

محنة التلقي وان لم يصرح بذلك وتتجسد هذه المحنة في علاقة الشاعر بالممدوح يقول ابن طباطبا في العيار « . . فاذا كان المديح ناقصا على الصفة التي ذكرناها ، كان سببا لحرمان قائله ، والمتوسل به ، واذا كان الهجاء كذلك ايضا كان سببا لا ستهانة المهجو به» [1] . تتوضح ابعاد المعضلة هنا في نوع خاص من الشعر هو شعر المديح والمراثي او شعر المديح التكسبي لا سيما وابن طباطبا شاعر يدرك ويحس بوطأة المديح على الشاعر حين يساق اليه طمعا لا رغبة . على الرغم من ان شعر المديح التكسبي ليس من مبتكرات البيئة الثقافية الجديدة بل هو من بقايا عصر ما قبل الاسلام اذا اشتهر به الاعشى وحسان بن ثابت والحطيئة وآخرون ، ولكن مرحلة جديدة من التكسب بالشعر ظهرت وتوسع مداها ، ولا يمكن لشاعر في الغالب ان يشتهر ويعرف الا اذا فتح له الممدوح بابا ، فالمدح طريق الشهرة ، لكن الشعر اصيب بالصميم حين جعل منه الشاعر سلما للمكاسب المالية ، يقول ابن رشيق في العمدة «كان الشاعر في مبتدأ الامر ، ارفع منزلة من الخطيب لحاجتهم الى الشعر في تخليد المآثر ، وشدة المعارضة ، وحماية العشيرة وتهيببهم عند شاعر غيرهم من القبائل فلا يقدم عليهم خوفا من شاعرهم على نفسه وقبيلته ، فلما تكسبوا به جعلوه طعمة ، وتناولوا به الاعراض ، صارت الخطابة فوقه» . [2]

وقد يتحدث بعض النقاد عن شعر المديح التكسبي ويضعون شعر ما قبل الاسلام خارج دائرته وهم على صواب ، لان هذا النوع من الشعر لم يكن موسعا ولا مضطردا ولا يشكل نزوعا رئيسا في ذلك الشعر ، يقول الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي « . . . وهكذا ترى كيف حط التكسب بالشعر من مكانته ، وان كان هذا التكسب قد عاد عليه بالجودة والتنقيح ، ومعاودة النظر فيه حتى يبرأ من العيب وليس معنى هذا ان الشعراءلم يكونوا من قبل يحفلون بهذه المراجعة ، او يرون ان الشعر فن يفتقر الى التجويد والتنقيح ، فهم قد شبهوا القصائد ببرود العصب ، وهي ثياب محكمة النسج من اليمن وبالحلل والمعاطف والديباج والوشي واشباهها»[3] ، ولكن السؤال الذي يدور في الذهن هو ماذا يفعل الشاعر لو لم يجد ايا من الفضائل في شخصية الممدوح؟هنا تبدأ محنة الشاعر الحقيقية ويبدأ الانفصال وانعدام التفاعل بين الشاعر ونصه ، انها ازمة حقيقية يعانيها الشعراء مثل ازمة المتنبي مع كافور ، وان اوجد الشعراء مخرجا تأويليا ومسوغا مقبولا في سلسلة من التوريات وطرق الاداء التي تؤدي في الاخير الى غير المقاصد المدحية الظاهرة وتحولها الى مقاصد اخرى . . وهذا الغرض الشعري

---

(١) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ٩ .

(٢) ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ١/ ٦٦ .

(٣) د . محمد عبد المنعم خفاجي . الشعر الجاهلي ص ٢٢٢ .

قسم المتلقين على قسمين بل على اقسام متعددة ، فالممدوح متلق اول للشعر وهو يتفاعل مع النص لانه يلامس هوى ونوازع في نفسه ، وهذه النوازع في الغالب شخصية بحته ، وقد يحابي اصحابه وحاشيته ، ويستجيدون شعر الشاعر فيه ، لكن المتلقي الاخر الواسع ربما يتساءل وما شأني ، بكل هذه المبالغات التي تنسب الى الممدوح ، حقا ما شأن هذا المتلقي بقولِ ابي نؤاس :

واخفـت اهـل الشـرك حتى انه   لتخافك النطف التي لم تخلق [(١)]

وقد يربط المتلقي بين قول الشعر او الدافع الى قوله وطلب الحاجة والنوال ، فينتابه نوع من الاحباط في تلقي النص ، وشعور قبلي لايساعد على التفاعل مع النص ، وحين يصل التزلف الى اعلى درجاته يصل التلقي الى مستويات هابطة . ان المدح التكسبي المفرط هو نمط غريب وبعيد عن جوهر الحياة الثقافية العربية بل هو نتوء ضخم في جسد الشعر العربي ، لذا فقد سعى النقد العربي الى التخلص من آثار هذا النوع من الشعر ، كما فعل حازم القرطاجني بكل جد ومسؤولية فـ «لا يتعامل حازم مع الشاعر باعتباره طالب فضل كما يفترض ابن رشيق بل يتعامل معه باعتباره صاحب رسالة مؤثرة في حياة الفرد والجماعة ، ولولا هذا الايمان بأهمية الشعر لما تقبل حازم ما قاله ابن سينا عن مقارنة الشاعر بالنبي ، فهي مقارنة تهدف إلى رفع مكانة الشاعر وجعله يتنزل منزلة اشرف العالم وافضلهم بدل منزلة أخس العالم وأنقصهم ولن تتحقق للشاعر هذه المكانة الا بعد ان يعي الشاعر دوره المهم في حياة الجماعة ، وبعد ان تعي الجماعة نفسها دور الشاعر» . [(٢)]

ان حازم القرطاجني يقف مع ابن طباطبا في تلمس مشكلة التلقي الشعري بل ان هاجس حازم كان التلقي ، فهو يمثل بحق الروح الجديدة المتطلعة وان تأخر عصره . . يقول القرطاجني : « . . . ولكثـرة القـائلين المغـالطين في دعـوى النظم ، لم يفـرق الناس بين المسيء والمسف الى الاسترفاد بما يحدثهُ المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر» [(٣)] فهو ينبه الى تأثير الاسترفاد بالشعر على المتلقي .

لقد فرضت البيئة الثقافية الجديدة ، بعد توسع المعارف وتفاعل الثقافات ظروفا جديدة على التلقي ، فاذا كان تقسيم المتلقين على طبقات ليس من الظواهر المهمة في الشعر العربي قبل الاسلام ، فان الطبقية ظهرت بشكل واضح في العصر العباسي خاصة ، فالشعر لا يعني الناس

(١) ديوان ابي نؤاس ص ١٠٤ ، حققه وضبطه وشرحه احمد عبد المجيد الغزالي القاهرة ١٩٥٣ ، د .ط .
(٢) د . جابر عصفور .مفهوم الشعر ص ٢٧٢ ، ٢٧٣ .
(٣) حازم القرطاجني . المنهاج ص ١٢٥ .

كلهم وان المعارف والاصطلاحات وكذلك الميزات الاسلوبية التي دخلت الشعر جعلت ظهور طبقات للمستمعين والقراء امراً لامناص منه يقول ابن الاثير « . . . والمذهب عندي في ذلك ما اذكره وهو ان فهم العامة ليس شرطا معتبرا في اختيار الكلام لانه لو كان شرطا لوجب على قياسه ان يستعمل في الكلام الالفاظ العامية المبتذلة عندهم ، ليكون ذلك اقرب الى فهمهم لأن العلة في اختيار تطويل الكلام ، اذا كانت فهم العامة اياه ، فكذلك تجعل تلك العلة بعينها في اختيار المبتذل من الكلام ، فانه لاخلاف في ان العامة الى فهمه اقرب من فهم ما يقل ابتذالهم اياه . وهذا شيء مدفوع . وأما الذي يجب توخيه واعتماده فهو ان يسلك المذهب القويم في تركيب الالفاظ على المعاني ، بحيث لاتزيد هذه على هذه ، مع الايضاح والابانة ، وليس على مستعمل ذلك ان يفهم العامة كلامه ، فان نور الشمس اذا لم يره الاعمى لا يكون ذلك نقصا في استنارته ، وانما النقص في بصر الاعمى حين لم يستطع النظر اليه» (١). وكلام ابن الاثير ذو وجهين ، الاول ،ان على المتلقي ان يبذل جهدا لكي يبصر النص ويتفاعل معه ويفهم معناه ومغزاه ، والثاني ، أن الفهم الحقيقي للأدب مقتصر على نوع خاص من المتلقين ، اولئك الذين يستطيعون الصعود الى مستوى النص ، وان فهم العامة للنص ليس شرطا للنص الجيد ، وكأن ابن الاثير يرد هنا على جملة من المسائل ، ومنها الغموض في الشعر التي طال حولها النقاش .

ان اتساع التلقي وتعدد طبقات السامعين والقراء ، ادى ضرورة الى اعادة النظر في الغرض الشعري ، فهل بقيت اغراض الشعر كما هي ولم يحصل سوى توسيع هذه الاغراض كما يقول غرونباوم في المقتبس الذي اوردناه في الصفحات الاول من هذا البحث؟؟ .

يحاول الدكتور ابراهيم انيس ان يلخص الموضوعات التي نظم فيها الشعر الجاهلي وهي لا تخرج كما يقول عن «الفخر والحماسة والمدح بما في ذلك الرثاء الذي هو عندهم مدح الميّت والوصف في بعض الاحيان ، ثم زاد في العصر الاموي كثرة النظم في الغزل واصبح فنا مستقلا من فنون الشعر كما زاد النظم في الشؤون السياسية . ولما استقر الملك للعباسيين اكثر شعراؤهم من الموضوعات السابقة من الشعر المجوني ووصف الخمر ومجالس اللهو والعبث ووصف الرياض والازهار او المناظر الطبيعية» (٢) .

والى جانب ذلك قدمت تفسيرات لاحتواء القصيدة على اكثر من غرض شعري واحد ،

---

(١) ابن الاثير . المثل السائر ٢/ ٣٠٥ ـ ٣٠٦ .

(٢) د ، ابراهيم انيس . موسيقى الشعر ص ١٧٦ ـ ١٧٧ .

فالقصد من ذلك هو جذب المتلقي مثل تفسير وجود النسيب في مقدمة القصيدة ، اذ ذهب ابن قتيبه هذا المذهب «وتوالت بعد ابن قتيبة التفسيرات وقدم المحدثون تعليلات كثيرة ففريق منهم لم يزد على ما قدمه ابن قتيبة اذ عد النسيب في مقدمة القصيدة وسيلة لجذب انتباه السامعين وشدهم لما يقوله» .[1]

وقد يكون مقبولا ان يقصد الشاعر العربي قبل الاسلام جذب انتباه السامعين من الابيات الاول للقصيدة ، وهذا وعي متقدم بأهمية التلقي ، ولو نقلنا الامر الى العصور التالية حين أخذ الشعراء يبتعدون تدريجيا عن سلوك الطريقة القديمة لو جدنا تعدد مناحي اهتمام المتلقين في العصور التالية ، وان بقي النسيب قريبا من المتلقي ، بيد ان العقلية الشعرية اجترحت اساليب جديدة قسم منها اعتمد على الاساليب القديمة مثل الشعر العذري وقسم منها كان جديداً كل الجدة . . ان تحولا كبيرا قد طرأ على مجمل الغرض الشعري ، لهذا فان من التبسيط المخل ان نركن الى التقسيمات التقليدية للاغراض الشعرية . لقد حدث تحول داخل الغرض الشعري . ولا ينغبي الاعتقاد بان الشعراء كلهم يبغون المدح التكسبي ، فديوان الممدوحين غالبا ما يضم النخبة من علماء الادب والفكر والثقافة ، وهم ان وجدوا في شاعر ما ابداعا متميزا سعوا الى نشر شعره وتقديمه للناس . . وهذا سبب آخر جعل لشعر المديح القدح المعلّى في مجمل الابداع الشعري ، بيد ان هذه المجالس لم تكن ذات صفات موحدة من الناحية العلمية والثقافية ، تماما كما هو الحال مع الممدوح ، فقد يكون الاخير شاعرا هو الاخر او معني بالشعر غالبا ، وقد يكون غير ذلك ، وهذا كله له علاقة نفسية بالشاعر وله تأثير بالتالي على النص ، وقد انساق بعض النقاد الى الاخذ بجانب الممدوح دون الشاعر اي ان الشاعر يجب ان يكيّف نصه كي يتناسب مع المتلقي المحدود لا الواسع ، وهو قيد ثقيل على الشعر ، وتقييد لحرية الانطلاق ، فالحرية فضاء الشاعر ومتنفسه؟ يقول ابن الاثير «ومن قبيح الابتداءات قول ذي الرمة :

(ما بال عينيك منها الماء ينسرب) . . . لان مقابلة الممدوح بهذا الخطاب لاخفاء بقبحه وكراهته ، ولما انشد الاخطل عبد الملك بن مروان قصيدته التي اولها : خف القطين فراحوا منك او بكروا ، قال عن ذلك : لا بل منك ، وتطير من قوله فغيرها وقال : (خف القطين فراحوا اليوم او بكروا) . . ومن شاء ان يذكر الديار والاطلال في شعر فليتأدب بأدب القطامي على جفاء طبعه وبعده عن فطانة الادب» [2] . وما كان الشاعر الا مخاطبا نفسه [3] على سبيل التجريد . . فاصطدم بالمتلقي الذي ظن انه يروم منه انتقاصاً . ولو انشد القصيدة في مجمع من الناس لما

(١) د ، بهجت عبد الغفور . دراسات نقدية ص ٦٤ .

(٢) ابن الاثير المثل السائر ، ٣/ ١٢١ .

(٣) نفسه «الهامش» .

اضطر الى تغيير بعض مفرداتها . . وعلى الرغم من هذا التأثير غير المحمود على النص ، فان شعر المديح كان دون شك احد العوامل المحفزة على الابداع وقول الشعر . ان غرض المديح هو واحد من الاغراض الرئيسة في القصيدة العربية قد تحوّل الى نمط شعري جديد يتناسب مع معطيات الحياة الجديدة ، واصبحت له منافذ اخرى ، فهناك المديح الخالص الذي لا يبغي نوالا وهو كثير في الشعر العربي ، وهناك المدائح النبوية ومدائح الخلفاء الراشدين والصحابة ، وهناك مدح القيم الجديدة وتقريب فضائلها للناس . . بل ان هناك تحولا داخل الغرض الشعري اصبح فيما بعد تحولا في بنية الخطاب الا وهو شعر الحكمة والزهد الذي استقر فيما بعد مشكلا تيارا مهما وهو الشعر الصوفي وهو نوع جديد من الشعر طلعت به الحياة الثقافية الجديدة ولم يكن معروفا قبل ذلك . . ويهمنا الوقوف على الشعر الصوفي اذ انه وضع المتلقي في اولى مهماته . . فاذا كان النسيب سببا لجذب انتباه المتلقي الى النص في مفتتح القصيدة ، فإن شعر الغزل ، ولا سيما الغزل العذري سيكون اكثر تأثيرا في متلقيه ما دام يقوم على رمز المرأة وعلى العفة ايضا ، وقد التقط الصوفيون الاوائل هذا المنحى الشعري وحولوه لاغراضهم « حيث ان الغزل العذري كان ارهاصا ومدخلا لرمز المرأة في الشعر الصوفي» .(1) بل ان بعض الباحثين يذهب الى ان الغزليين من الزهاد كانوا اسبق من العذريين وهذا دليل آخر على عناية الشعر الصوفي ممثلا بطلائعه من الزهاد بالمتلقي ومحاولة جذبه للتعامل مع النص «اذ كان ظهور الغزليين من الزهاد والاتقياء في القرون الهجرية الاولى كعبد الرحمن بن ابي عمار الشهير بالقس وعروة بن اذينه ويحيى بن مالك وغيرهم ، ارهاصا بهذا التوفيق الذي تم في الشعر الصوفي بين الحب الانساني والحب الالهي ، او التعبير عن الحب الالهي بلغة العواطف الانسانية ، كما يتيح ظهورهم مجالا لمقارنة مسلك العذريين بمسلك الزهاد الاتقياء» .(2)

فالغزل العذري اكثر من مجرد توسيع غرض الغزل القديم ، انه ايذان بلون جديد من الشعر فرضته البيئة الاسلامية الجديدة ، وما اشاعته من تسامح والفة وتقوى ، وهو مع شعر الزهاد اسهم في ولادة روافد جديدة كل الجدة في الشعر العربي . وقد انشد بعض الصوفية شعراً للشعراء الغزليين والعذريين ، فهذا يوسف بن الحسين الرازي الذي صحب ذا النون المصري ورافق ابا سعيد الخراز في بعض اسفاره ينشد لصريع الغواني (مسلم بن الوليد) فيقول :

---

(1) د . عاطف جودة نصر . الرمز الشعري عند الصوفية ص ١٣٠ .

(2) د . محمد غنيمي هلال . الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ٢٣ . وينظر المصدر السابق ص ١٣١ .

أنا ورد الخـــدود والحـدق النجل ومـــا في الثغــور من اقــحوان

واعوجاج الاصداغ في ظاهر الخـد ومـــا في الصدور مـن رمـــان

تـركتني بين الغــواني صــريعـا فلهذا ادعى صريع الغواني (١)

وقد تجاوز الصوفية حدود الغزل العذري احيانا ، ويبدو ان ولعهم الطاغي بالغزل لا لذاته بل لجعله معبرا نحو دواخل المتلقي ، فاذا اطمأن لحلاوة النص وجمال النسيب ادخل الشاعر في مقطوعته بعض افكاره الصوفية لاسيما الحب الالهي . فلغة الشعر الصوفي ليست لغة غزل وان كـانت توحي به . . انهـا تلتـقي به وتفـتـرق عنه في الوقت نفسـه ، وهذا في الحق مـدخل من مـداخل منطق الاشيـاء المبني اصلا على التناقض والتضـاد وقـد يجمل بالصوفي ان يعبر نثراً بأجمل ما يكون التعبير عن فكرةٍ ما من الافكار التي شغف بها الصوفيون مثل فكرة المحبة ، قال سمنون المحب «لا يعبر عن الشيء الا بما هو ارق منه ولا شيء ارق من المحبة ، فبم يعبر عنها»(٢) ويقول :

امسى بخـــدي للـدمـوع رســــوم اسفـــا عليـك وفـــي الفـؤاد كلـوم

والصبر يحسـن في المصـائب كـــلها الا عـــلـيــك فــــانه مـذمـوم (٣)

بيد ان الشعر الصوفي مضى في طريقه مطوراً رؤياه الشعرية ، محاولا الهيمنة على وعي المتلقي من خلال المقطعات الشعرية القصيرة التي وجدت في القرنين الثاني والثالث ، قبل ان تتـوسع القـصـيـدة ويصبح لهـا كـيـان واضح في القـرن الرابع عند كل من الحـلاج وابي بكر الشبلي . . يقول الدكتور مصطفى الشيبي متحدثا عن الحلاج «وقارىء ديوان الحلاج يلمس بوضوح انه كان موفقا في كثير من القصائد والمقطعات من الناحية الشكلية ، الى جانب توفيقه من الناحية الموضوعية ، فالسلامة والانسياب والاطراد والرصانة في الاسلوب وتسلسل المعاني والانسجام بين الالفاظ اشياء نجدها في كثير من قطعه ، من حيث فهمه للموضوع وقدرته على الاداء» . (٤)

لقـد استطاع الحلاج ان يكون السباق الى توضيح الاسلوب الشعري الصوفي القائم على

(١) ابو عبد الرحمن السلمي . طبقات الصوفية ص ١٩١ .
(٢) نفسه ص ١٩٥ .
(٣) نفسه ص ١٩٧ .
(٤) د . كامل مصطفى الشيبي . شعر الحلاج ص ٢٧٩ .

استخدام خاص للغة ، لقد نحت الصوفية منذ زمن الحلاج وقبله معجمهم الشعري الخاص بهم ، فاصبحت لهم لغة شعرية مدلة عليهم ومشيرة اليهم ، يقول الدكتور الشيبي متحدثا عما يسميه الصورة الشكلية للشعر الصوفي «ان هذه الصورة تستمد وجودها اساسا من اللغة الخاصة التي اتخذها الشعر الصوفي لنفسه منذ القرن الثالث ، فقارىء شعر الحلاج يلاحظ بوضوح ان اللغة التي استخدمها الحلاج للتعبير عن معانيه الصوفية لغة خاصة ليست كاللغة التي يتداولها الناس فهي لغة ذات اصطلاحات فنية خاصة (. . . .) وهذه اللغة ذات الاصطلاحات والاساليب الخاصة استعملها الحلاج بشكل ظاهر لاول مرة في الشعر الصوفي ، وصاغ منها ثروة شعرية لم تؤثر عن احد ممن تقدموه ، وبذلك استطاع الحلاج ان يحدد صورة شكلية خاصة للشعر الصوفي تميزه عن الشكل العام للشعر العربي» . (١)

ان الاستعمال الخاص للضمائر وبعض الحروف ، هي ميزة صوفية اكثر منها الحلاج وتابعه آخرون ممن أتوا بعده ، هي موجهة الى المتلقي بشكل خاص لتستبد برؤيته وتوقظ ذهنه وذكاءه ، ان الضمائر المستخدمة مع تكرار الحروف ، هي دعوة من الحلاج لسامعه وقارئه ، يقول في احدى مقطوعاته .

نسمات الصبح قولي للرشا	لم يزدني الورد الا عطشا
لي حبيب حبه وسط الحشا	ان يشا يمشي على خدي مشى
روحه روحي وروحي روحه	ان يشا شئت وان شئت يشا (٢)

لقد استعمل حرف الشين استخداماً جديدا ووظفه توظيفا حسنا ، فجاء في سياق النص الشعري الصوفي معبرا عن وجد وشوق ورقة بالغة .

وربما كان انشغال النقاد بقصائد طويلة للمتنبي وأبي العلاء وغيرهما سببا في اهمال الشعر الصوفي . وقد نجد لهذا الاهمال مسوغا آخر ، فالشعر الصوفي لم ينضج نضجا كاملا الا في القرن السادس الهجري وما بعده حين برز شعراء مجيدون مثل عمر بن الفارض والسهروردي وجلال الدين الرومي وابي مدين التلمساني وعبد الغني النابلسي . . ومع ذلك فان ضعف الاهتمام النقدي كان سببا ربما بضياع الكثير من الشعر الصوفي يقول ياقوت في معجم الادباء عن السهروردي «وله شعر كثير ، اشهره وأجوده الحائية (ابدا تحن اليكم الاوراح) ومن المؤسف

(١) نفسه ص ٣٩١ ـ ٣٩٢ .
(٢) نفسه ص ٣٩٢ .

ان لا نعثر في اكثر كتب الادب والحكمة والتصوف الاعلى هذه القصيدة وبعض مقطوعات تصور بعض نزعاته الصوفية» . (١) وكان شأن مؤلفيهم كشأن شعرائهم طواهم النسيان ولم تعنَ المصادر القديمة عناية كافية بهم ، يقول نيكلسون متحدثا عن ابي نصر السراج الطوسي (٣٧٨هـ) «ليس لدينا الا القليل عن تاريخ حياة السراج ، فان مؤلفي التصوف القديم مروا عليه في سكوت» . (٢)

ان شعر التصوف واحد من الادلة على تغير الغرض الشعري تغيرا كبيرا ، اذ أوجد متلقيا جديدا يعمل المتصوفة جاهدين على كسب وده والتحاور معه عن طريق جملة من الاستعمالات اللغوية والارشادات الفكرية التي تصدم المتلقي لجدتها وطرافتها . وفي المبحث الآتي تحليل لقصيدة من ديوان ابن الفارض ، يقوم على ابراز مزايا القصيدة المتعلقة بالتلقي .

---

(١) ياقوت . معجم الادباء ، ١٩/ ٣١٤ .

(٢) ابو نصر السراج . اللمع . ينظر المقدمة .

-٤-

انسجام النص (مفاجأة وعي المتلقي)

قال عمر بن الفارض :

شـــربنا على ذكر الحبيـب مـدامة　　　سكـــرنا بها من قبل ان يخلق الكـرم

لها البدر كأس وهي شمـس يديرها　　　هلال وكـم يبـدو اذا مزجت نجم [١]

اول ما يثير المتلقي في المطلع هو التقابل بين شرب الخمر والسكر في مناخ غاب فيه الخمر . فالفعل (شرب) يؤدي الى الفعل (سكر) ، كلاهما واقع في زمن المضي . بيد ان العلاقة بين الفعلين مفتقرة الى عنصر جوهري آخر هو المدامة ، اذ تكتمل عناصر الشطر الاول من المطلع من خمر وشرب وسكر . ولم يشأ النص ابعاد المتلقي فجأة عن مجمل المناخ الموضوعي هذا ، اذ ان السكر ورد في مناسبة ذكر الحبيب وهي مناسبة تنسجم مع مجمل العبارات السابقة في البيت . لكن الشاعر ابقى فجوة للصراع تعتمل في ذهن المتلقي ، تمثلها عبارة (من قبل ان يخلق الكرم) . اذ يشير الشاعر الى امرين جوهريين : الاول علاقة الخمر بالكرم وهي علاقة تلازم من طرف واحد اي لا خمر دون كرم ، والآخر القاء ظلال من الشك على حقيقة السكر ، أي تهيئة المتلقي الى ما سيأتي في سياق النص ، من خلال تراكيب وعبارات شديدة العموم . ويزداد هذا المنحى التعميمي في البيت الثاني الذي يأتي مفصلا للبيت الاول ،فالضمير في مقدمة هذا البيت يعود على الخمر ، وكلماته تنتظم في نسق واحد :

بدر ـــــ هلال ـــــ شمس ـــــ نجم

اربع كلمات استعيرت من النظام الشمسي ووضعت لها عناوين داخل النص ، فالبدر كأس للخمر ، والخمر في جوهرها شمس ، ومتعلق الشمس الهلال ، ويتوقف الشاعر عند الهلال فبعد مزج العناصر الثلاثة يظهر وكأنه النجم ، ولا بد هنا من تصور نوع العلاقة بين الخمر والعناصر الكونية الاربعة اذ يلاحظ انها جميعا من العناصر غير الارضية (السماوية) ، ويمكن تلمس القصد الاول من خلال التمعن في النص ، فالقمر ذو ميزة خاصة في مجمل هذا النظام الذي وضعه الشاعر ، فهو الكأس ، وهي ذات صلة وثيقة بالخمر والشراب ، فالكأس ليست مجرد وعاء بل هي جزء متمم لعملية الشراب ، ثم ان القمر بجزئيه (البدر والهلال) له حضور فاعل داخل

---

(١) ينظر النص الكامل للقصيدة في ديوان ابن الفارض ص ٨٢ . مكتبة القاهرة ١٩٥١ د .ط .

الرمز الشعري ، فالهلال هو الذي يدير الشمس ، وهنا عودة من جديد الى الكأس اذ عثرنا على ما يجمع بين الشمس والخمر وهو اللون (الصفرة الذهبية) . وادارة الهلال هنا تعود على البدر الذي هو الكأس ، وعلى هذا فان البدر والهلال وضعا في معنى واحد هو الكأس التي يدار بها الخمر .

ولو لا شذاها ما اهتديت لحانها ولولا سناها ما تصورها الوهم

في هذا البيت ينسج ابن الفارض على المنوال نفسه ، فهو يستمد من رمز الخمرة تصوره الشعري فيقارب بين الشذا والسنا على الرغم من التباعد المعنوي بينهما ، فاذا كان الشذا قوة ذكاء الرائحة فان السنا هو النور ، وكلاهما رمزان حيّان احدهما يتعلق بالشم والآخر بالبصر ، ولكن اي نور يمكن تصوره للخمر؟ انه النور المتخيل تماما كما النور الصادر من النجم في البيت السابق . . . ان ابن الفارض حين يمسك بوعي المتلقي عند ذكر الخمر ونشوتها لا يلبث ان يهيئه من جديد لكي ينظر الى القصد الأبعد ، وليشعره ان الحس هو مجال للارتقاء الى ماهو غير حسي . . ولا بد ان يقرن المتلقي من خلال السياق الشعري البسيط وانسياب الكلمات ، بين تصورين للشاعر احدهما معلن والآخر مخفي ، فالشاعر يذهب بعيدا في تصوره للخمر ، فيما يحاول ابن الفارض تغليف رمز الخمر بالغموض ويحاول فك انغلاق الرمز شيئا فشيئا . . ليُبقي افق التوقع لدى المتلقي يقظا ، ولكي لا يقدم دفعة واحدة المغزى الكلي للقصيدة . . وقد اضفى اسلوب الشرط بـ (لولا) وافق الانتظار بين جملتي الشرط والجواب مساحة ذهنية للمتلقي كي يعمل الذهن ويشحذ الخيال ويتساءل عن حقيقة الشيء الواقع بين الشذا والسنا ، مع ايراد كلمة (الحان) وهي مكان مدل على شرب الخمرة شاخصا في البيت ليظل المتلقي مشدودا الى رمز الخمرة ، من خلال ذكر مفرداتها ومتعلقاتها .

وينتقل الشاعر الى منح الخمر صفة التأثير الجماعي في البيت التالي :

فان ذكرت في الحي اصبح اهله نشاوى ولاعار عليهم ولا اثم

اول ما يصدم وعي المتلقي في هذا البيت قوله (ذكرت) اي ان النشوة لم تأت من (الشرب) بل من الذكر ، ومعروف دلالة هذا اللفظ عند الصوفية ، وأية مناسبة بين ذكر الخمرة وبين النشوة الشاملة عند اهل الحي؟ وينبغي الانتباه الى امرين مهمين : الاول هو ان الذكر لا الخمر هو الذي اسكرهم والثاني ان شربهم الخمر جاء دون ان يرتب عليهم اي عار او ذنب ، الشاعر هنا مشغول بمتلقيه فهو باستمرار يغلف رموزه ثم يفكها ، متبعا اسلوبا غاية في الحذق والذكاء ، اذ ينبغي ابقاء عنصر الترقب والتوقع مفتوحا الى اقصاه .

وفي البيت السادس يواصل حواره المليء بالفجوات مع المتلقي مع الابقاء على الجو العام

للقصيدة سائدا يقول في هذا البيت والذي يليه :

ومن بين احشـاء الدنان تصاعدت ولم يبق منها في الحقيقة الا اسم
وان خطرت يوما على خاطر امرىء أقامـت به الافراح وارتحـل الهم

اي شيء تريح الخاطر ذكراه؟ وتكون هذه الراحة مقيمة ازلية بل هي سعادة ونشوة ما بعدها شقاء ولا هجران . . الايماء هنا واضح ، يشير الى الدار التي يكون فيها الشقاء والسعادة ابديين ، لقد قربنا ابن الفارض بواسطة (الخمر) رمزا حسيا الى رموز بعيدة ، بل اوحى لنا بمصير الانسان بعد الموت ، وما يصيبه من العقاب والثواب . . وهذا هو شأن الشعراء المتصوفة في جل اشعارهم لا سيما غزلياتهم وخمرتهم ، اذ ان هدف استخدام الرموز الدالة عليهما ، نقل المتلقي من مواقع معينة إلى مواقع مضادة لها تماما ، ويلاحظ ان الشاعر ادخل مفردة غنية الايحاء وهي (الدنان) لكي يبقي جوا مشحونا بمتعلقات الخمر ، وكي لا يخرج المتلقي عن الاطار المرسوم في القصيدة وينشغل ببعد من ابعادها المتخيلة الكثيرة . . . ولكن المتصوفة حتى وان زهدوا في الدنيا لا يرغبون عنها نهائيا ، لان نشوة العشق الالهي سوف تحيل دنياهم الى جنان مزهرة . . اي ان شقاءهم الظاهري ما هو الا وهم وان النشوة تحل عليهم في دنياهم ثم في آخرتهم . ويجيء البيت التالي مكملا في دلالاته وموحياته لما سبق :

ولو نظر الندمان ختم انائها لاسكرهم من دونها ذلك الختم

قد يفاجىء المتلقي التفات الشاعر الى ختم الإناء ، ووهو يقصد جذب المتلقي الى الدخول في صميم الفكر الصوفي كي يفهم العلاقة بين الرمز والمرموز اليه فـ «ختم الآنية ليناظر من الناحية العرفانية اثراً من آثار التجلي الواقع على النفس الانسانية بوصفها اناء للحكمة ومحلا للظهور الالهي ، لان الختم لا يعدو ان يكون اثراً ، وهذا هو وجه التناظر بين الختم من حيث ما يبدو كيفا حسيا مباشرا ، وأثر التجلي من ناحية التركيب العرفاني للرمز» .[1]

وهو من اجل تحقيق نوع ما من المشاركة بين النص والمتلقي وضع في هذا البيت مفرادت كثيرة دالة ، بل ان الجو كله مشحون برحيق الخمرة والسكر ويلاحظ تتابع الالفاظ في الشكل الآتي :

النديم ـــــ الكأس (ختم الاناء) ـــــ السكر ـــــ الخمر

ولكن الشاعر يقطع سلسلة التتابع لدى المتلقي ، فصورة الختم الموضوعة على الاناء هي المسكرة ، ليصور شدة الوجد وقوته ولكي يواصل ما بدأه في السابق من جعل رمز الخمرة سلما

(١) عاطف جودة . الرمز الشعري عند الصوفية ص ٣٦٩ .

للوجد الصوفي ، ويتحقق هذا الوجد بعيدا عن المؤثرات المادية بل هو نقيض لها ، فهو لا يحتاج الى الخمرة كيانا ماديا بل يحتاج اليهارمزا فحسب ، فالخمر ليس هو المسكر في تجربة الشاعر فالذي له القدرة على احداث السكر هو النظر العقلي والمشاهدة او هو عين العقل . اذ التجربة الصوفية قائمة اصلا على المشاهدة والاكتشاف ، والصوفيون هم المكتشفون لأُبعاد النص ، هم الراؤون ، فلا تكفيهم رؤية المشاهدة اذا كانت من الخارج فلا بد للمعاينه من الداخل ، ان عالمهم الظاهري مجاز لعالمهم الاخر ، والمشاهدة هي تجل لهذا الانتقال وصورة له . يقول ابو مدين التلمساني (٥٩٤هـ) :

انلزمها بالصبر وهي مشوقة وهل يستطيع الصبر من شاهد المعنى [(١)]

وقد ورد النظر في البيت السابق «ولو نظر الندمان . . . .» وفي البيت الثاني «لها البدر كأس . . .» هذه اذاً صورة مشاهدة ، وطريق شهودها النظر بالعين ، فهي صورة الشمس التي يديرها الهلال ، وكلاهما كما لا يخفى يوحيان بلون مختلف عن الآخر ، لينتج من امتزاجهما لون سطوع النجم .

ان قوة النظر هي اداة الصوفية في العرفان ، ولولا النظر ما استطاع الصوفي تلمس حقيقة الوجود ، وحقيقته تجاوزه الى المطلق بالنظر والمعرفة ، وكلاهما في معنى واحد .

وتصل القصيدة الى درجة عالية من التسامي الروحي اذ يقول :

ولو نضحوا منها ثرى قبر ميت لعادت اليه الروح وانتعش الجسم

ان التدقيق في هذا البيت يذكر بالمبالغة في الشعر ، فهل هو صورة من صور المبالغات الكثيرة في الشعر؟؟

يقول المتنبي في مدح عبد الواحد بن العباس بن ابي الاصبع الكاتب : [(٢)]

وحللت من شرف الفعال مواضعا لم يحلل الثقلان منها موضعا

في بيت المتنبي الشيء الكثير من المبالغة ، بل افسدت هذه المبالغة البيت كله وهشمته ، أما بيت ابن الفارض وعلى الرغم مما يبدو على ظاهره من خروج على العادة واختراق لمنطق الاشياء فلا يمكن ان نصفه بالمبالغة ، فلقد جاء هذا البيت في سياق شعري عاطفي يتجاذبه طرفان

(١) المصدر السابق ص ٣٦٠ .

(٢) ديوان المتنبي . شرح عبد الرحمن البرقوقي ٢/ ٩ .

الواقع المادي المحسوس والعالم الروحي المتعالي ، ودائما فان الاول طريق للثاني مؤد اليه ، فهذا مناخ مليء بالاضداد والخوارق والنشوات الروحية ، والمبالغة تقوم عادة على ممدوح معين مشخص ولا ممدوح هنا بالمعنى المتعارف عليه للمدح ، بل ان الشعر متوجه كليا لاستكناه قوى مطلقة ومهيمنة وان في الشعر نزوعا للتسامي نحو هذا الكل المطلق .

ويلاحظ وثوق العلاقة بين النضح وهو رش المكان بالماء وبين الثرى ، انه عالم مادي محسوس ، ولكنه عالم مجازي واسع ايضا ، لقد استند ابن الفارض على موحيات الواقع القريب من وعي المتلقي كي يطلق رؤياه المجازية بعد ذلك في فضاء واسع ، هم الموتى اذن ينهضون وتعود لهم الاوراح وتنتعش الاجساد ، فأية مقاربة بل ايه مباعدة بين رمز الخمر واطلالته رائحة ماء شرابا ثم فكرة . . . نحن مع شعر يدفع بالواقعة الخمرية الى التحقق الكامل بعيدا عن واقعها العياني المشخص ، فهي تصنع هيكلا متخيلا وبؤراً للتوهم الشعري عند المتلقي . . وبتراكيب بسيطة ومفردات متداولة . لكن النص وبعد ان اثبت الفعل الخارق لنضح الخمر على الثرى انتقل الى فعل خارق آخر اقل اهمية من الاول :

ولو طرحوا في فيء حائط كرمها   عليلا وقد اشفى لفارقه السقمُ

فهذا البيت اقل من الاول اهمية في سياق التأثير الشعري لان انعاش الميت اهم بكثير من شفاء المريض ، فلماذا قدم الشاعر احدهما على الاخر ، وكان الاولى به ان يحتفظ بالبيت ذي الاهمية العالية الى الاخير بعد سلسلة من الممهدات؟؟ وما اراد الشاعر ان يفعل ذلك فلقد شغله الكلي عن الانتباه الى الجزئي ، فبدأ بالمهم الخارق وتكون الافعال الاخرى بعد ذلك مجلية للفعل الاول . . . ان غزو ذاكرة المتلقي والحلول فيها تركز في البيت العاشر حين منح الخمرة قدرة فائقة وهي انعاش الجسم الميت ، فجعل المتلقي ملتصقا بهول الحدث ، والتفكير في شكل الوهم الذي استبد بالشاعر وبنصه فنقله الى المتلقي انها صورة تفيض على صور المبالغة المعروفة في الشعر ، صورة امتزاج عوالم مختلفة متداخلة تداخل الروح والجسد .

لقد عني شعراء التصوف ايما عناية بالتكرار سببا جماليا في بنية القصيدة وقسم منهم بالغ فيه ، ومع ذلك لم يفقد التكرار ميزته الجمالية عند الكثير من الشعراء المتصوفة يقول الحلاج :

ياكل كلي وكل الكل ملتبس   وكل كلك ملبوس بمعنائي [(١)]

لكن ابن الفارض تجاوز التكرار في البيت الواحد الى التكرار في القصيدة فقد كرر (لو)

---

(١) ديوان الحلاج . ص ٢٠ .

حرف الشرط في تسعة ابيات متتالية وقد يشكل هذا عيبا في القصيدة ، ولكنه في قصيدة ابن الفارض يشبه نغمات متنوعة على ايقاع واحد :

يقول في سلسلة التتابعات بـ (لو) :

ولو قربوا من حانها مقعدا مشى   وتنطق من ذكرى مذاقتها البكم

ان توق الشاعر الى تركيز صورة الحدث في ذهن المتلقي هو الذي قاده الى هذا العدد من التكرار بأداة الشرط ، وان اجتراح هذه الكرامات تعكس مخيلة الشاعر الصوفي المأخوذ بالوجد والحب الالهي ، ويتطلب في المقابل اتساعا في مخيلة المتلقي ايضا . . . فالعوالم الصوفية عوالم خاصة . . . يقول في البيت التالي :

ولو خضبت من كأسها كف لامس   لما ضل في ليل وفي يده النجم

ونعود الى العلاقة بين الخضاب والكأس . . فاذا كان لفظ الكأس دليلا على الخمر ، فلا تناقض بين الاثنين ، ولكن لاخمر هنا بل كأس ، لان الخمر لم يبق منها غير الاسم .ففي الخضاب دلالة حسية وكذلك الكأس والكف وكلها موحيات من الواقع ، ولكنها في علاقاتها المتشابكة لا تؤدي الا الى دلالة موحية واحدة ، هي تأكيد الفعل الشعري الخارق . ويوصل الشاعر متلقيه الى حقيقة المغزى الشعري في قدرة تعبيرية فائقة ، كاشفا الحجب عن الرمز الصوفي (الخمر) بعد ان مهد له سلسلة من الابيات الموحية الكاشفة ، فاذا استقر في ذهن المتلقي ان النص يزداد غموضا ، اوصل الشاعر النص الى مستوى من الكشف حين قال :

صفـاء ولا مـاء ولطـف ولاهـوى   ونـور ولا نـار وروح ولا جسـم

وهكذا ففي قمة الغموض يأتي الوضوح ، فهو الغموض المفضي الى الكشف . . على هذا النحو يأتي الافصاح سائراً على قدمين من غموض وابهام انها ليست عقدة فقط بل العقدة التي تحمل في نفسها حل مشكلها ، لان الوجد ، هو الذي صنع هذا التسامي كله الذي تنحل به الاشياء الى اجزائها ، وينفك مغلقها ، عندها يكون غير الممكن ممكنا ، والعصي سهلا ، والمستحيل مطلا كأقرب الاشياء .

هكذا يدخل شعراء الصوفية رؤياهم في الشعر ويدفعون المتلقي الى تصور هذا الفيض من الخيال والتوهم . ولكنهم لا يدفعون المتلقي الى الوهم المطلق ، والا لبارت كلماتهم وصياغاتهم الشعرية ، فهم يمسكون بالاشياء المادية المتداولة والقريبة من احساس المتلقي ، ويدخلونها في أتون الكلمات الشعرية حتى اذا استساغ بعضا من نزوع الشاعر الصوفي في اللغة وفي صنع

الافكار القائمة على اختراق المألوف ، ادخلوا رؤياهم الشعرية كلها في النص ، ومع ذلك فقد ظل شرح دواوين المتصوفة ، وقفاً على الشاعر الصوفي نفسه كما فعل ابن عربي ، او على متصوف آخر ، لهذا لم يجد عبد الغني النابلسي وهو يشرح ديوان ابن الفارض حرجا في تفسير الصفاء والماء واللطف والنور والنار والروح والجسم . هذه العناصر المتناقضة جعلها متحدة حين جمعها في بيت واحد ، انها متحدة كاتحاد الوجود على وفق ما يرى اهل التصوف «وتناظر ثنائية الخمر والكرم من حيث تكوينها الخارجي وبناؤها الواقعي المحسوس ، ثنائية عرفانية تجمع بين التجلي الأمري الوجودي وعالم الإمكان ، ويشير الى ان الصوفي العارف يتلون بهما ، فتارة لا يشهد الا الخمر بوصفها رمزا على العلو في تجليه الامري الوجودي الواحد ، بحيث لا يكون الكرم موجودا ، وعلى هذا النحو يكافيء قوله (فخمر ولاكرم) من ناحية البناء الرمزي (. . . . . .) وهكذا آل التركيب العرفاني للرمز الى ما قرر النابلسي في شرحه بقوله فالاشباح التي هي الصور العدمية والرسوم الامكانية كرم متضمن للعصير الروحاني الذي يكون خمرا فيسكر العقول بما يلقي اليها من العلوم والحقائق العرفانية» .(1)

ان القصيدة الصوفية التي قدمنا انموذجا لها في شعر عمر بن الفارض ، هي نمط شعري جديد ، وهي وان اعتمدت على رمزي المرأة والخمر وباقي الرموز المستخدمة في الشعر العربي فانها قصيدة موجهة توجيها خاصا نحو المتلقي ، .فهي تقبل عليه وتستدرج وعيه كي يتقبل المنحى اللغوي والعاطفي الجديد ويخلع على خروقات المتصوفة واحلامهم المحلقة في الفضاء الشعري حماسة وقبولا . والقصيدة ذاتها تكشف عن التطور الذي حدث في الغرض الشعري عبر العصور .

(1) شرح النابلسي للديوان ٢/ ١٥٤ ـ ١٥٦ بدلالة المصدر السابق ص ٣٧١ .

الفصل الرابع

القـــراءة

١) التوصيل وشروط التأدية الأدبية.

٢) القراءة والقراءة الفاعلة.

٣) طبقات القراء. انواع القراءات

٤) توجيه القراءة. أثر المتلقي في صوغ العمل الادبي.

«١٠»

التوصيل: شروط التأدية الأدبية

تقتضي عملية التوصيل مخاطب مخاطب يرسل خطابه بواسطة (اللغة) الى مخاطب او مستقبل . . وكل خطاب ادبي يعني تواصلا بين المبدع والمتلقي ، والوسيط النوعي بين الاثنين هو النص او القصيدة . . وينبغي ان يتوصل الاثنان ، المتلقي والمبدع الى وعي بأهمية العامل المشترك بينهما وهو النص ، ان اتفاقهما الضمني هذا يهيّىء مجالا لنمو النص في ذهن المتلقي ، فهناك دافع يؤدي الى انتاج النص وهناك استجابة المتلقي ، وان ادراك القيم المتضمنة في كل ابداع ادبي ، تجعل احدهما مفهوما من الآخر . . ان عملية التواصل مبنية على اساس هذا الفهم المشترك ، اذ يفترض وجوده في كل عملية تخاطب ادبي . وهذه الحقيقة التواصلية تعد اساسا ومنطلقا لعالم واسع من الانتاج والتلقي ، يتجاذب طرفاه الكاتب (النص) والمتلقي ، اذ ان عملية التواصل والفهم المشترك من اكثر العمليات الادبية دقة وصعوبة ، لانها تلخص العملية الابداعية برمتها ، ويفسر هذا اهتمام النقد العربي القديم والبلاغة العربية بالتلقي ، وقد حاول الجاحظ ابتكار طرق للمحافظة على نباهة المتلقي وكسب انتباهه وأدخل ضروبا من الحيل كي لا يمل القارىء حين قال مشيرا الى كتابه البيان والتبيين «وجه التدبير في الكتاب اذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارىء له ، ويسوقه الى حظه بالاحتيال فمن ذلك ان يخرجه من شيء الى شيء ومن باب الى باب بعد ان لا يخرجه من ذلك الفن ومن جمهور ذلك العلم» [(١)] .

واذ يعمل الجاحظ بملاحظة عامة تتعلق بنمط التأليف والسيطرة على نشاط القارىء او جعل الحوار بينهُ وبين المتلقي متقدا ، فهو يكشف قدرات مبكرة للفكر العربي النقدي والبلاغي ووعيا اوليا بضرورة مراعاة القارىء . ومحاولة الجاحظ وان لم تكن شرطا متعلقا بالبنية الداخلية والخارجية للنص ، يبد ان اشارته تدل على ادراك لابعاد التلقي وضرورة مشاركة القارىء في اظهار النص ، ونجد صدى لهذا التوجه الفكري المهم عند ابن طباطبا العلوي الذي عني بالتلقي في كثير من فقرات كتابه «عيار الشعر» . والمتلقي الذي يقصده ابن طباطبا ويتوجه اليه هو ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص فهو لا يعبأ بمتلق سلبي لا تهزّه الكلمات ولا وقع صداها حين تتحول بالقراءة من صور رمزية بصرية إلى صور ذهنية . فعلى الشاعر ان يدرك مستلزمات الخطاب ، لان وعي الكتابة يفترض وعيا في

---

(١) الجاحظ ، البيان والتبيين ٣/ ٣٦٦ .

القراءة ، اذ العلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر ، لذا ينبغي النظر الى (عيار الشعر) من زاوية جديدة هي التفاعل بين اطراف العملية الابداعية ، وقد افصح ابن طباطبا أيما افصاح عن هذه الحقيقة المهمة حين وصف عيار الشعر بالقول «وعيار الشعر ان يورد على الفهم الثاقب فما قبله او اصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص . والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ، ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه . ان كل حاسة من حواس البدن انما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له ، اذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، فالعين تألف المرأى الحسن . .» (١)

لقد اورد ابن طباطبا امثلة قريبة من فهم القارىء الذي تستجيب حواسه وتتقبل الموارد الجميلة والبديعة وبما أن فهم المتلقي للنص لا يكون الا باقتران الحس والعقل وان الحسي طريق الى العقلي * ، فان الناقد يضرب بسهمه بعيدا ، بل ابعد بكثير مما ورد في ظاهر النص . . اي ان تقبل النص هو كل مزدوج من السمع والبصر والذوق والمخيله والعقل . . انها وحدة الكائن في مقابل وحدة النص . يقول ابن طباطبا «واليد تنعم بالملمس اللّين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذي ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق . والجائز المألوف ويتشوف اليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي مقوماً من اود الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ، ولطفت مواجه ، فقبله الفهم وارتاح له ، وانس به واذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا انسدّت طرقه ونفاه واستوحش عنه حسه به ، وصدىء له» (٢) .

واول ما يلفت الانتباه في قوله ، علاقة النص الادبي بالمتلقي وما يتركه النص الجيد من أثر عميق في اطار عملية الاستجابة ، ولا بد ان نقف قليلا على قول ابن طباطبا في اتساع طرق الكلام الجيد ، فهو قد يعني هنا الكلام الذي تذهب النفس فيه كل مذهب ، ويعني ايضا تعدد القراءات للنص الواحد على اساس من الشعور بقيمة تعدد مناحي فهم النص . . . ان هذه القراءات هي طرق متعددة ، رائدها الوصول الى المعنى الصحيح الاقرب احتمالا ، وليس المعنى المعين الثابت والمحدد اذ لا معنى نهائي للنص ، وهذا الاتساع في الطرق لا يأتي تعسفا او كراهة فالشعر الجيد الذي حدد ابن طباطبا بعض صفاته هو الذي يوسع دائرة الاحتمال ، ولكي يصل

(١) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ص ١٤ .

* على اساس «ان من فقد حسا فقد فقد عقلا» الرازي . نهاية الايجاز ص ٥٩ . وان الحواس ابواب المعرفة : ينظر تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية ص ١٠ .

(٢) نفسه ص ١٤ .

الناقد الى فهم اقرب ، يصف الشعر بالقول «فاذا ورد عليك الشعر اللطيف ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم وكان انفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى واشد اطرابا من الغناء» .(١)

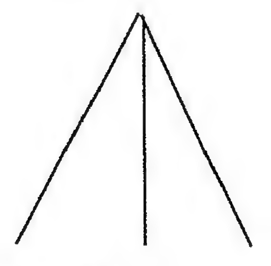
ويقف اسامة بن منقذ مع ابن طباطبا في تحديد صفات الشعر الجيد او الراقي ، ويصفه بالنادر وهي عبارة لاتقصرٌ عن المعاني السابقة ، يقول «اعلم ان الشعر النادر هو الذي يستفز القلب ويحمي المزاج في استحسانه . والبارد بضد ذلك» .(٢) واستخدام اسامة للفعل (يستفز) ذو مغزى مهم ، فهو يشير الى تحريك كوامن المتلقي وشحذ طاقة الخيال لديه ، ولن يحدث هذا الا بوجود صفات النص الراقي التي حدد ملامحها ابن طباطبا سابقا ، وكأن الاستفزاز هو المرحلة الاولى التي يتزامن معها ورود الشعر اللطيف الحلو اللفظ والتام البيان والمعتدل الوزن وتكون الاستجابة المرحلة الثانية .

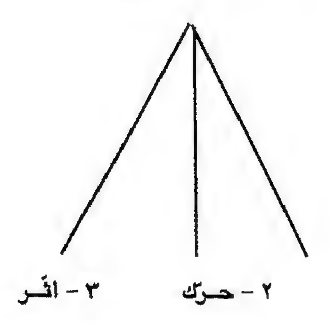
لقد توجه ابن طباطبا نحو المتلقي حين وضع معادلة الشعر في جانب والمتلقي في الجانب الاخر ، واحدهما يستمد وجوده من الآخر ، وفعل حازم القرطاجني الشيء نفسه ، ومن منطلق عنايته الفائقة بالتلقي اذ يقول « . . ومن كان مقصده ايضاً ان يظهر انه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين وان يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية ، فانه يكد خاطره في ما لا تظهر فيه صناعته ظهورها في غيره ، ولا يتوصل بعد ذلك إلى الغرض المقصود بالشعر من تحريك النفوس . فأولى بمن هذه صفته ان يجعل موضع صنعته فيه حسن صنعته ويكون له تأثير في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من ان يجعل موضوع صنعته مالا يدل ، مع كونه لايحرك الجمهور ولا يتضح فيه ابداع الصنعة دلالة قاطعة (٣) . ويقول حازم ايضاً « . . . .» فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته وصدقه او خفي كذبه وقامت غرابته . وان كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس واعجالها الى التأثر له (. . .) فهذا يرجع الى الشاعر وشدة تحيله في ايقاع الدلسة للنفس في الكلام»(٤) . . . واذا جاز لنا ان نضع كلمة الايهام مكان التمويه والتحيل في ايقاع الدلسة فان النص الشعري في توجهه نحو المتلقي ينبني على ثلاثة حقول رئيسة عند حازم وبمقاربة بسيطة مع ابن طباطبا يتوضح جانب مهم من نزوع النقد العربي نحو التلقي ، المتعلق بانتاج الخطاب

(١) نفسه ص ١٦ .
(٢) اسامة بن منقذ . البديع في نقد الشعر ص ١٦٠ .
(٣) حازم القرطاجني ، المنهاج ص ٣١ .
(٤) نفسه ص ٧١ .

وشروط تأديته ، ويمكن توضيح ذلك كما يأتي :

ابن طباطبا (الشعر من زاوية التلقي)　　　　حازم (الشعر من زاوية التلقي)





١ - مازج الروح　٢ - لاءم الفهم　٣ - كـان ....　　١ - أوهم　٢ - حـرك　٣ - أثـر

٣ - ١ إنفذ من السحر

٣ - ٢ أخفى دبيبا من الرقى

٣ - ٣ أشد اطرابا من الغناء

وقد التقى الناقدان في كثير من النقاط ، وان فهما مشتركا قد جمع بينهما في التصور العام لما ينبغي ان يكون عليه الخطاب الادبي في توجهه نحو المتلقي :ـ

١ ـ مازج الروح ———— أثّر

٢ ـ لاءم الفهم ———— حرّك

٣ ـ انفذ من السحر ———— أوهم

وما جمع بين ناقدين عاش احدهما في مطلع القرن الرابع الهجري وعاش الآخر في نهاية القرن السابع ، ثلاثة عناصر قارة في بنية العمل الادبي وهذه العناصر هي الشاعر والنص والمتلقي وينسجم هذا مع الحقيقة التي اوردناها في مستهل هذا المبحث المتعلقة باشتراك المتلقي والشاعر في مجال واحد ، فالنص هو العامل الحاسم الجامع بينهما . وتتناسب آراء حازم مع عصره وتوجهاته الفلسفية ، وتأثره بالفلسفتين العربية واليونانية ، اذ أدخل في حديثه عن شروط انتاج الخطاب الوهم وما يقترن به من تخييل ، ثم عني بالحركة داخل النص ، فهي التي تجعل النص مقبولا ، والحركة هي الفعل الملموس الذي يمتد على فترة زمنية يستغرقها زمن القراءة ، وقد عني بحركة النص الفكر النقدي الحديث ، اذ يصف جان بول سارتر العمل الادبي بأنه «دوامة غريبة لا وجود لها الا في الحركة» (١) وتصور حازم القرطاجني سابق للفكر الحديث بأجيال عديدة . ولو تتبعنا مقولة ابن طباطبا في وصف النص بممازجة الروح ونفاذه الذي يشبه

(١) وليم راي . المعنى الادبي . ص ٢٠ .

السحر وقرناها بمقولة الوهم عند حازم ، لوصلنا الى نتيجة مقاربة لما يشيع في الفكر النقدي الحديث عن القراءة اذ «عدت القراءة حالة تشبه الغيبوبة للقارىء الذي ينغمس في العمل الادبي» (١) .

لقد تحدث الجاحظ طويلا في كتبه الموسوعية عن ضرورة اكتمال آلة النطق عند منتج الخطاب وذم العِي وقدم دراسات فريدة في هذا الباب تعد اذا ما افردت نظرية لسانية متكاملة ، وقد اغنتنا شهرة هذه النظرية وشيوع آراء الجاحظ عن ايرادها هنا .

وليس الجاحظ وحده من فعل ذلك بل اقتفى اثره جل النقاد العرب وقلما يخلو كتاب نقدي من ذلك ان تفصيلا او ايجازا . ولقد اسلمتنا هذه الحقيقة الى التفتيش عن جوانب اخرى لم يشبعها الدارسون بحثا وزوايا خفية لم تستطع النظريات العابرة استجلاء حقائقها وتلمس قيمتها ، وأول منطلقاتنا في ذلك تثبيت الاساس النظري لتوجه الفكر العربي النقدي نحو شروط انتاج الخطاب . . ونستطيع تلمسه في جل كتب النقد ، لكن حازم القرطاجني صاغه بحكمة وبراعة ووعي نقدي : «وانما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض والافتنان في مذاهبه وطرقه فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك اذا كانت زيارته غبا» (٢) . قد لا يثير هذا الكلام اهتمام الباحث وعنايته ، لانه ليس جديدا والاعتدال غاية عزيزة طالما نبه اليها النقد العربي ونبه في الوقت نفسه من تبعات التفريط والغلو . بيد ان حازما لا يقصد الاعتدال فقط ، لأننا لو دققنا في (الاعتدال) قيمة نقدية لما استطعنا التسليم بكل ايماءات هذه اللفظة اذ ان الاعتدال وحده لا يعني شيئا دون ادراك نوازع المتلقي ، وليس كل اعتدال حسنا ، فقد يذكر في النص ما دون قدر الاعتدال ويكون نادرا لطيفا عند المتلقي . . . لقد قصد حازم ابعد من ذلك بكثير ، قصد قدرة الشاعر على ايقاع الايهام في ذهن المتلقي ، عن طريق اسلوب تقديم الفنون الادبية ، ونقل المقاصد الادبية في الوان مختلفة . بحيث يحتال في ايقاع الاعجاب في الذهن ، فاذا ادرك ان المتلقي قد اوشك على ان يصيبه الملل من كثرة التشبيهات غادرها الى فن آخر . فللشاعر قدرة تلقائية في السيطرة ، وهذه التلقائية يمتلكها الشعراء الذين ينتجون نصوصا فائقة . . والمطلوب على وفق ما يقوله حازم دفع المتلقي الى حب متزايد للنص ، اي ان الشاعر حين يرى قدرته على ايقاع الوهم في ذهن المتلقي قد ضعفت فعليه ان يتوقف لان المطلوب زيادة (حب النفس لما يرد عليها) . لقد وضعنا حازم امام منطلق حيوي يتعلق بالخطاب الادبي عموما ، ويبدو في بعض آرائه كما لو انه قدم القسم الثاني الضروري ، بعد ان يكون الجاحظ قد قدم القسم الاول ، يقول الجاحظ « . . . وان البيان يحتاج الى تمييز وسياسة والى ترتيب ورياضة ،

---

(١) نفسة ص ٢٠ .

(٢) حازم القرطاجني . المنهاج ٣٠٢ .

والى تمام الالة واحكام الصنعة والى سهولة المخرج وجهارة المنطق ، وتكميل الحروف واقامة الوزن ، وان حاجة المنطق الى الحلاوة والطلاوة كحاجته الى الجزالة والفخامة ، وان ذلك من اكثر ما تستمال به القلوب و تثنى به الاعناق ، وتزين به المعاني» [1] . يثير قول الجاحظ هذا كثيرا من المسائل الاساسية ، لا سيما ذكره لما يحتاج اليه البيان من تمييز وسياسة وترتيب ورياضة ، وهذه العوامل الاربعة لا تخص منتج الخطاب وحده بل تعني المتلقي ايضاً ، والجاحظ يأخذهما بعناية واحدة ، لان الحديث عن شروط انتاج الخطاب لا معنى له ان لم يشمل المتلقي ، وقد بدأ الجاحظ بهذه العوامل الاربعة قبل ان ينتقل الى القسم الثاني من الشروط حين بدأها بأحكام الصنعة ، والتي اشار فيها الى اهمية الجانب الصوتي في العملية البيانية ، ولسنا بمستطيعين تحديد ما يقصده الجاحظ تحديدا دقيقا وقاطعا بألفاظ مثل السياسة والرياضة . ولكن تجربتنا مع النصوص النقدية الجاحظية والنصوص الاخر تمنحنا قدرة على تمييز هذه الالفاظ ، وليس ببعيد عن الاذهان المغزى المعرفي لكلمة «سياسة» ، فهي تعني قدرة منتج الخطاب على تلوين نصه والتحكم في مساراته والتصرف فيه على وفق ما تقتضيه عملية الايصال الادبي . والذي يقودنا الى ان الجاحظ يقصر كلامه على النص الادبي دون غيره من انواع الكلام هو الشق الثاني من المقتبس والذي يركز على اهمية القيمة الصوتية اي «ان المعبر عنه لا يمكن ان يكتسي صبغة الاثر الجمالي الا اذا ادخلنا في الاعتبار نظامه الصوتي كما ان التأثير على المستمع او القارىء يعود في اكثره الى هذا النظام» [2] .

وجهد النقاد العرب في محاولات مهمة لا ستبعاد اخطاء الكتابة الشعرية فوضعوا قواعد وصنفوا شروطا معينة يمكن باتباعها تحقيق السلامة من العيب ، فابن سنان الخفاجي في سر الفصاحة يضع شروطا ثمانية للفصاحة ولو أنعمنا النظر في هذه الشروط والقواعد لوجدنا انها مواصلة لما بدأه الجاحظ في اسرار فصاحة الكلام وضرورة خلوه من التقعير والتنافر الذي يشينه ، وابن سنان يشير اشاره واضحة الى الجاحظ حين يتناول الشرط الثالث وهو «ان تكون الكلمة ـ كما قال ابو عثمان الجاحظ ـ غير متوعرة وحشية كقول ابي تمام : ـ

لقد طلعت في وجه مصر بوجهه بلا طائر سـعد ولا طائر كهل

فان كهلا هاهنا من غريب اللغة ، وقد روي ان الاصمعي لم يعرف هذه الكلمة وليست موجودة الا في شعر الهذليين» [3] .

يحرص ابن سنان على ميزة التلقي الحسن والابتعاد عن غرابة اللفظ التي تعرقل انسياب

(١) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ١٤ .

(٢) ادريس بنمليح . الرؤية البيانية عند الجاحظ ، ص ١٥ .

(٣) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٥٤ . لا يوجد هذا البيت في ديوان ابي تمام .

الشعر نحو متلقيه . غير انه نظر الى اللفظة الواحدة بأطلاق وكأن هذه اللفظة وردت معزولة عن سياقها ، ان اللفظ في الشعر لا يحقق تأثيره الا من خلال السياق فينبغي اذن الحديث عن اللفظة ان وردت نابية في السياق ، وليس فقط في كونها نابية في ذاتها . فهل حقا غاب السياق عن ابن سنان ولم يبق في ذهنه غير كلمة يعزو اليها فقدان البيت لجماله المفترض ثم تأثيره؟؟ لو دققنا في مفردات البيت السابق ، لوجدنا ان الاضطراب قد وقع في البيت كله ، فسياقه مضطرب لا سيما المقابلة في الشطر الاول بين وجه ووجهه ، فهو تكرار غير محمود ثقيل الوقع على الأذن ، فالغرابة اذن لا تتحدد فقط في كلمة (كهل) الهذلية بل تتحدد في السياق ايضا الذي لم يستطع اضاءة اللفظ ولو بمعنى احتمالي قريب . ولم يشر ابن سنان الى السياق الشعري في هذا الموضع فقد انشغل بسلامة اللفظ من الغرابه والخلل ولانه يتحدث في شروط فصاحة اللفظة المفردة . ولعله عدهُ من النتائج المنطقية المسلمة ، مثلما فعل الباقلاني حين قال : « . . . ان الكلام موضوع للابانة عن الاغراض التي في النفوس ، واذا كان كذلك وجب ان يتخير من اللفظ ما كان اقرب الى الدلالة على المراد ، واوضح في الابانة عن المعنى المطلوب ولم يكن مستكره المطلع على الاذن ولا مستنكر المورد على النفس ، حين يتأبى بغرابته في اللفظ عن الافهام او يمتنع بتعويض معناه عن الأبانة ويجب ان يتنكب ما كان عامي اللفظ مبتذل العبارة ركيك المعنى» [(١)] ، فقد جمع الباقلاني بين اللفظ وعملية التوصيل ، وبدأ حديثه بذكر الكلام وليس اللفظ مفردا . ان معادلة اللفظ مع السياق ، تبدو وكأنها حاضرة في اي حديث جاء عن اللفظ مفردا ، اذ لا يمكن ان يكون السياق الشعري سليما وهناك لفظ ناب مستكره . . وعلى هذا ينبغي ان ننظر نظرة جدية الى الخلاف الذي كان قائما بين عبد القاهر الجرجاني وبعض سابقيه ومعاصريه ، حول اهمية اللفظ منفردا او خارجا عن النظم ، وليس هنا مجال تفصيل ذلك .

ذهب اسامة بن منقذ الى التعبير عن جمال الخطاب الادبي بألفاظ قريبة من الافهام ، فسمى احد ابواب كتابه باب الرشاقة والجهامة مشيرا الى ان «الجهامة هي الكلمات القبيحة في السمع (. . .) واما الرشاقة فهي حلاوة الالفاظ ان عرضت على صاحب ذوق سليم وان كانت صحيحة المعاني» [(٢)] .

ولم تكن سلامة اللفظ وحلاوته وجماله وان اخذ من جميع النقاد تقريبا جهدا غير قليل ، الا وجها واحدا من وجوه العناية بالخطاب الشعري من ناحيتيه الرئيستين الانتاج والتلقي ، لان

---

(١) الباقلاني . اعجاز القرآن ص ١٧ .

(٢) اسامة بن منقذ . البديع في نقد الشعر ص ١٦١ .

الابواب في ذلك متعددة ومتشعبة ايضا ، فلو تأملنا القول الاتي لابن طباطبا في ملاءمة معاني الشعر لمبانية لادركنا جملة من الحقائق المثيرة يقول ابن طباطبا «وليست تخلو الاشعار من ان يتقصى فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسن العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه بما قد عرفه طبعه وقبله فهمه ، فيثار بذلك ما كان دفينا ، ويبرز به ما كان مكنونا ، فيتكشف للفهم غطاؤه ، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه ، او تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها ، وما اتت التجارب منها ، او تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة وامثالا مطابقة تصاب حقائقها ويلطف في تقريب البعيد منها ، فيؤنس الناظر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوبا ، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا غريبا ، فان السمع اذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعيه ، فاذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه ، فقرب منه بعيداً وابعد منه قريباً أو جلل لطيفاً أو لطف جليلاً اصغى اليه ودعاه واستحسنه السامع واجتباه» (١) .

يشير ابن طباطبا الى مسألة مهمة طالما شغلت نقاد نظرية القراءة والتلقي المعاصرين وتتعلق هذه القضية بالواقع المعطى في الفن ، فهل الفن ضرورة يشير الى هذا الواقع وهي الفكرة التلقيدية المعروفة ، ام ان الفن وبسبب ترابط عناصره الاساسية يصنع ما لم يكن معروفا ، يقول «آيزر» وهو احد نقاد استجابة القارىء المشهورين «من المعقول ان نعمم الفكرة التالية : ان المؤلف والنص والقارىء مترابطون على نحو متلاحم ، وتضمهم علاقة ، تنمو بشكل متواصل لتنتج شيئاً لم يكن موجودا من قبل ، ان هذه النظرة الى النص تقع في صراع مباشر مع الفكرة التقليديه «المحاكاة » التي تستلزم الاشارة الى واقع معطى سلفاً» (٢) . ولعل عبارة ابن طباطبا في خصائص النص الفائق هي من الدقة والذكاءبمكان لا سيما وصفه لفعل المتلقي حين يقول «فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه» وهو يقترب بذلك من الفكرة المعاصرة التي عبر عنها آيزر في المقتبس السابق * . والعلاقة بين الايجاد والنشدان ، تهم المتلقي وتعنيه فهو هنا ليس مستهلكا للنص او مستسلما له ، قابلا وراضيا بأبعاده دون تمعن في جوهر ما يعنيه او ما يوحي به ، ان المتلقي او القارىء هو الذي يمنح النص شكلا ملموسا ، وتقترب من هذا المعنى عبارة ابن طباطبا ولو كان المتلقي مستسلما للنص لما خصه الناقد ابن طباطبا بالعناء وبذل

---

(١) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ١٢٠ ، ١٢١ .

(٢) Iser. Languageas of the unsayable P.325

* ينبغي ان لا يغيب عن اذهاننا جهد عبد القاهر الجرجاني في كشف دور المتلقي في تحصيل المعنى . ينظر على سبيل المثال . اسرار البلاغة ص ١٣٣ .

الجهد . والايجاد لفظة تدل على عملية تواصل وخلق ونمو . . فالنص لا يأتي دفعة واحدة ولا يتحصل معناه مرة واحدة ، بل هو يأتي ناميا متطورا من حالة الى اخرى .

ويمضي ابن طباطبا موضحا رؤيته في صحة الخطاب الادبي ، وما يفعله النص حين «يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا ومحبوبا ويبعد المألوف حتى يصير وحشيا غريبا» وهذا المقتبس قد يعيد الى الاذهان فكرة (آيزر) التي اوضحها في مقاله الشهير (لعبة النص) ، فالنص الادبي طبقا لهذا الناقد «يمكن ان يوصف على ثلاثة مستويات مختلفة ، بوصفه ملعبا بين المؤلف والقارىء ، المستوى البنيوي والمستوى الوظيفي والمستوى التفسيري ، ويهدف الوصف البنيوي الى رسم الملعب ، ويحاول الوصف الوظيفي ان يبين الهدف ، وسوف يتساءل الوصف التفسيري عن سبب لعبنا وسبب حاجتنا اليه ، وان اجابة ما عن هذا التساؤل الاخير يمكن ان تكون تفسيرية فقط ، طالما ان اللعب مبني - بصورة جلية - على بنيتنا الانثروبولوجية (. . . .) وربما يساعدنا على ادراك ما هيتنا» [1] . وهذه الفكرة ظريفة في حد ذاتها وهي تشير الى طبيعةالصلة المتشعبه بين النص والقارىء ، والمستويات الثلاثة البنائية والوظيفية والتفسيرية ، تلتقي مع العناصر الثلاثة في العمل الادبي وهي المؤلف والنص والمتلقي او القارىء .

والأطراف الثلاثة تدخل في مجال حيوي من الصراع ، فالشاعر يقدم اختبارات في النص من الصفات الصادقة والتشبيهات الموافقة والامثال المطابقة على قول ابن طباطبا ، ودور النص هو تهيئة الصياغة الفنية كي يبتهج السامع الى مايرد عليه ، اما المتلقي فمهمته كشف ما هو دفين ومكنون . . . ثلاثة اطراف تتجاذب فيما بينها لتكون الخاتمة مزدوجة بين الشاعر والمتلقي ، لان استحسان المتلقي دليل على قدرة الشاعر وفوزه ونجاحه ، واذا استعرنا مصطلح (آيزر) فان اللعبة لا تنشد الا ربحا . فالجميع يقصد هدفا واحدا هو الفوز دون خسارة لأحد .

لقد كثر في مصنفات النقد العربي الاهتمام بالشروط والقواعد التي يجب ان يتضمنها النص الادبي ، وقد ازدادت هذه العناية وهذا الاهتمام منذ الجاحظ فقلما نجد كتابا نقديا لا يعتني بكيفية تكوين الخطاب وبناء العلاقة مع المتلقي ، وقد وضع حازم القرطاجني قواعد مهمة للصناعة النظمية في كتابه المنهاج [2] ، وعمل ابن الاثير علاوة على اهتمامه باللفظة وسلامتها على البحث عما يجب على الشاعر ان يفعله في مطلع الكلام من الشعر والرسائل ، وكأنه يلخص الجهد النقدي السابق كله . . ان هذه القواعد النظمية والمبادىء الفنية والخلقية سوف تجد لها تطبيقا واسعا وجليا عندما نكشف في المبحث الاتي طبيعة قراءات النقاد العرب للنص الشعري وتعدد هذه القراءات وتفاوتها .

---

(١) Ibid. P. 327.

(٢) ينظر حازم القرطاجني . المنهاج ص ٢٠ .

-٢-

القراءة والقراءة الفاعلة

حظيت القـــراءة * في الفكر العربي القديم بمنزلة مهمة ، وتزايد الاهتمام والعناية بالمقروء والمكتوب كلّما تقدمت العصور ، ووجدت المتون المدونة في عصر ما قبل الاسلام ، بيد ان ظهور الاسلام فجّر طاقات جديدة وأوجد فضاءات واسعة للقراءة والكتابة . . وان تسمية القرآن وحدها لتشير الى التحول النوعي والكمي الذي شهدته البيئة الثقافية الجديدة ، لقد أحدث الاسلام اول ما احدث تحولا في البنية الثقافية العربية ، ومصداق هذا التحول القراءة طريقا لاكتساب المؤمن صفات الايمان الحق ، فالقرآن الكريم موئل المعرفة ومصدرها حث على القراءة ، واول سورة فيه بعد الابتداء باسم الله تعالى ورحمته بدأت بالقراءة ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق ، خلق الانسان من علق ، اقرأ وربك الاكرم . الذي علم بالقلم . علم الانسان ما لم يعلم﴾(١) وقـال سبحانه ﴿ن . والقلم وما يسطرون﴾ (٢) وتوالت الاشارات في القرآن الكريم الداعية الى العلم والمعرفة . . والقراءة دليل الساعين الى العلم وأداتهم التي لا بديل عنها . . مما دفع الجاحظ الى تبيين افضلية الخط اداة للبيان واظهار ميزاته في مجمل النظام الدلالي العربي فهو يقول « . . . ولذلك قالوا القلم احد اللسانين ، كما قالوا ، قلة العيال احد اليسارين ، القلم أبقى اثرا واللسان اكثر هدرا (. . .) وقالوا اللسان مقصور على القريب الحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب ، وهو للغابر الحائن ، مثلُهُ للقائم الراهن ، والكتاب يقرأ بكل مكان ، ويدرس في كل زمان واللسان لا يعدو سامعه ، ولا يتجازوه الى غيره» (٣) . وقد ذهب احد الباحثين المعاصرين الى القول

---

* يصعب تحديد مفهوم القراءة تحديدا دقيقا في الفكر الحديث وذلك لتداخل هذا المفهوم في التداول العادي مع المصطلح النقدي ، غير اننا نأخذ بما يمكن تسميته بالقراءة العمودية وهي التي «يتم فيها اختراق افقية المنطق الخطي نحو منطق عمودي يقصد فيه الى ادراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب . وبفضل هذه القراءة العمودية ، نخترق طبقات الدلالة في المقروء ، ونحقق عملية الفهم والوعي بمكونات ذلك المقروء الذي يخرج من صيغته المكتوبة الى صيغة مقروءة» . محمد ديوان مجلة الفكر العربي المعاصر (من النص الى الخطاب) عدد ٦٠/ ٦١ ، ١٩٩ ص ١٠٦ . ويقسم تود وروف القراءة على ثلاثة انواع : القراءة الاسقاطية وقراءة الشرح وقراءة الشاعرية وهذه القراءة الاخيرة هي التي منحها النقاد سلطة فوق النص والقراءة الشاعرية تسعى الى كشف ما هو في باطن النص ، وتقرأ فيه ابعد مما هو في لفظه الحاضر «ينظر : د . مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ص ٢٠٤ . ويسمى الدكتور لطفي عبد البديع القراءة التي يعول عليها بالقراءة الناقدة ، ينظر : التركيب اللغوي للادب ص ١٣٦ .»

(١) سورة العلق/ آية ١ ـ ٥ .

(٢) سورة االقلم/ آية ١ .

(٣) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ٧٩ .

مشيدا بالتحولات المهمة التي وعاها الجاحظ ورصدها «عاش الجاحظ ، فترة عرفت عددا من التحولات والمنعرجات الحاسمة في تاريخ الحضارة العربية الاسلامية . وفي ما كتب الرجل شهادة عما يمكن ان يعبر عن اعمق تلك التحولات واهمها ، انه الوعي الحاد بضرورة ان تقوم الكتابة والكتاب بديلا حضاريا عن اللفظ والذاكرة . . . فقد احتل التنويه بالكتاب وابراز فضله على المشافهة قسما هاما من مؤلفه المرسوم بـ «الحيوان» تضاف اليه بعض الاشارات الواردة في مؤلفاته الاخرى» (١) . وقد اثنى الجاحظ كثيرا على الكتاب مما يعكس المنحى الجديد الذي ظهر قويا في بنية الثقافة العربية ، يقول « . . . اما انا فلم أر قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب فانهم قد التمسوا من الالفاظ مالم يكن متوعرا وحشيا ولا ساقطا سوقيا»(٢) . لقد طرق التحول حاسة الجاحظ الدقيقة التي تزن الامور بروية ورفق ، فتنبههه لعمق التحولات قد اهله ليكون العين الراصدة لكل مواضعات هذا الجديد المستحدث ، فقد رصد الكتابة وجعلها عنوانا لاتساع الثقافة العربية وصيرورتها المتنامية ، وكأنه يلخص كل ما حملته الحقب قبله ليسجله ويعانيه . . وما كان الطريق امامه وامام الكثير من معاصريه الا ممهدا . . . فقد امتلأ المتن الكتابي العربي بالنصوص الاول المتعلقة بعلامات الهداية «قال رافع بن حريملة ووهب بن زيد لرسول الله ﷺ : يا محمد إئتنا بكتاب تنزله علينا من السماء ، نقرؤه ، وفجر لنا أنهارا نتبعك ونصدقك ، فأنزل الله تعالى في ذلك من قولهما (ام تريدون ان تسألوا . . .)» (٣) .

يمعن المقتبس السابق في اظهار ميزة القراءة ، والا لما طولب الرسول بالكتاب ، وهم لم يأتوا بالسماع اولا بل بالقراءة ، وهذا يشير الى ان الشفاهية لم تكن قناة الاتصال الوحيدة قبل الاسلام بل كانت الكتابة الى جانبها . . ويلاحظ انهما قدما القراءة على تفجير الانهار ، كي يصدقوا ويؤمنوا ، ودلالة التقديم مهمة فالقراءة ليست ايسر من تفجير الانهار . . بل ان هذا التفجير هو الفعل الخارق ، ومع ذلك فقد قدموا القراءة ، لعلو شأنها ، ولمنزلتها التي دونها كل المنزلات . فكيف سيكون الحال بعد الاسلام الذي جاءهم بالكتاب الذي يقرؤون؟؟

وكثرت الاشارات ايضا في السيرة النبوية الحاثّة على التعلم والمعرفة واكتسابها وليس ادل على ذلك من طلب النبي محمد ﷺ من اسرى بدر ان يعلموا المسلمين القراءة ثمنا وفدية لانفسهم . . وكذلك الاشارات الاخرى المهمة فمن حديث انس بن مالك ان رسول الله ﷺ قال «قيدوا العلم بالكتاب» (٤) .

---

(١) د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ١٣ .

(٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ١/ ١٣٧ .

(٣) ابن هشام ، السيرة٢ :٩٧٤ .ابن كثير : التفسير ١/١٥٢وينظر الزركشي : البرهان في علوم القرآن هامش ص١٥ .

(٤) الجاحظ ، البيان والتبيين . ٢/ ٢٤ .

واذا كان الجاحظ الطرف الاول المهم الذي استجاب للتحول وتمثله في كتبه فان عبد القاهر الجرجاني قد اكمل المشهد الكتابي الذي اثبته الجاحظ ، فهو قد عدّ البلاغة علما يقوم على «دقائق واسرار ، طريق العلم بها الروية والفكر ولطائف مستقاها العقل» [1] . وهذه النزعة العقلية عند الجرجاني تؤكد تراجع الشفاهية وضعفها مقارنة بالتأمل واعمال الفكر ، اي ان الشفاهية قد تخلت عن منزلتها المعروفة تدريجيا لتحل محلها القراءة والكتابة ، وكان عصر الجرجاني صورة لهذا التحول ، وعدّ البعض الموشحات مظهرا لهذا الانتقال والتحول «واذا تتبعت تاريخ الموشحات وجدتها بدأت بطراز سهل من بحر الرمل وبنوع من التسميط رشيق ، كما في منظومة ابن الخطيب (جادك الغيث) ومنظومة ابن المعتز (ايها الساقي) ثم جعلت انواع الموشحات تكثر وزخارفها تزيد حتى تعدت مجرد الزخرفة اللفظية إلى الزخرفة الخطية - أعني بالزخرفة الخطية ان يكون رسم الموشحة على الورق ذا اشكال هندسية منتظمة» [2] . لكن هذا التغيير بقي محدودا ولم يؤثر تأثيرا بينا في البنية الشكلية للقصيدة العربية بسبب شعر الموشحات ذاته الذي ظل مقتصرا على عدد من الشعراء ، ولم تتطور نماذجه ، في مقابل القصيدة العربية المعروفة ذات المعمار الشكلي الخاص .

لقد حفل النقد العربي بأنواع من القراءات ، وضمت مصنفات الاسلاف كما هائلا من قراءات الشعر السابق لعصر القراءة او المعاصر لها . واتبع القراء طرقا مختلفة في توجيه النص وتكييف القراءة واختلفوا في قراءة النص الواحد اختلافات بينة ، اذ لا قراءة واحدة للنص . ووضع المحدثون مفاهيم وتعريفات لعملية القراءة ، لعل اهمها التعريف الشهير الذي اورده وليم راي اذ يقول «تعرف القراءة بأبسط مستوى البديهة الشخصية على انها دمج وعينا بمجرى النص» [3] .

ويشير التعريف السابق ومن طرف خفي الى العامل الذاتي واهميته في صحة القراءة ، لكن هذا العامل ليس مطلقا ليفرض سلطة غير محدودة على النص ، فمع تعدد القراءات للنص المعّين ، نجد نوعا من العوامل المشتركة ، تربط هذه القراءات بعضها ببعض حتى وهي في حالة من حالات الاختلاف . . اذ ان فهم الذات في القراءة ينبغي ان يحال الى المؤثرات الثقافية والنقدية التي تشكل اساسا لكل تحليل وتقويم للنصوص . . وقد تدفع قراءة بيت من الشعر الى

---

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ٥٥ .
(٢) د . عبد الله الطيب . المرشد الى اشعار العرب ١/ ٢١ .
(٣) وليم راي . المعنى الادبي ص ١٧ .

تقديم عرض معرفي وثقافي واسع لاثبات صحة القراءة ودقة منطلقاتها ، كما فعل الآمدي في قراءته لبيت ابي تمام :

بيوم كطول الدهر في عرض مثله ووجدي من هذا وهذاك أطول [1]

قدم الآمدي في قراءته لهذا البيت نصانقديا مطولا ، واعتمد مداخل ثلاثة لقراءة النص :

الاول : الخطأ في المعنى .

الثاني : الحقيقة والمجاز .

الثالث : الاستعانة بكلام العرب وشعرهم .

يقول قاصدا المحور الاول «فجعل الدهر ـ وهو الزمان ـ عرضا وذلك محض المحال ، وعلى انه ما كانت به اليه حاجة ، لانه قد استوفى المعنى بقوله (كطول الدهر) فأتى على العرض في المبالغة» [2] . وقد وضع الناقد وهو قارىء متمرس للنص عاملا منطقيا في نقده البيت وبيان خطأ الشاعر . . لكن الشعر عادة لا يحسب حساب الكلام العادي ولا ينظر اليه بصراحة نظرة الآمدي ، فلم لا يكون استخدام هذه الالفاظ جاء على سبيل المجاز؟ . . . اذ من الممكن ان يكون للزمان طول وعرض ، والمجاز هو الاساس الذي تنبني عليه لغة الشعر غير ان الآمدي يرفض ان يدرج بيت ابي تمام ضمن المجاز فهو يتساءل ثم يجيب عن تساؤله اذ يقول «فان قيل : لم لا يكون سعة ومجازا؟ قيل هذه الالفاظ صنعتها صنعة الحقيقة وهي بعيدة عن المجاز ، لان المجاز في هذا له صورة معروفة ، والفاظه مألوفة معتادة ، لا يتجاوز في النطق بها الى ما سواها ، وهي قول الناس : عشنا في خفض ودعة ، زمانا طويلا عريضا ، وما زلنا في رخاء ونعمة الدهر الطويل العريض . وانما ارادوا تمامه وكماله واتساعه لهم بما احبوه ، لانهم اذا وصفوا بالطول والعرض ماله طول وعرض على الحقيقة فانما يريدون تمامه وكماله وسعته ، نحو قولهم : ثوب طويل عريض ، اي تام واسع ، وأرض طويلة عريضة ، اي تامة في الطول والسعة ، وكذلك اذا وصفوا ما ليس له طول ولا عرض على الحقيقة يريدون التمام والكمال ، الا ترى الى قول الراعي :

انت ابن فرعي قريش لو تقاسمها في المجد صار اليك العرض والطول

فاستعار هذا الطول والعرض ، لانه اراد صار اليك المجد بتمامه وكماله وكذلك قول كثير :

بطاحيّ له نسب مصفى واخلاق لها عرض وطول

(١) ديوان ابي تمام ص ٤٥٠ .

(٢) الآمدي . الموازنة ص ١٧٦ .

اي لهاسعة وتمام وكمال في الفضائل والمحاسن» . (١)

ونلاحظ في قراءة الآمدي النقاط الآتية : ـ

١ ـ ابعد المجاز من بيت ابي تمام وأثبته لكل من الراعي وكثير على الرغم من عدم وجود تفاضل فني كبير بين الابيات . . اما قوله ان الفاظ ابي تمام صنعتها صنعة الحقيقة وهي بعيده عن المجاز فلا مسوغ له . . لان كل الالفاظ صنعتها صنعة الحقيقة وانما المجاز خروج وانحراف عن هذه الصنعة ، أي اننا في المجاز لا نأتي بالفاظ جديدة ، وانما نستخدم الالفاظ بطريقة مغايرة لما كان معتادا . . واكتشاف قيمة التعبير المجازي يعتمد على المتلقي ، على وعيه وطريقة فهمه للنص ، وهذا يعتمد هو الاخر على قدرة الشاعر في الخروج على المألوف في المجازات ، والمجيء بالجديد المبتكر ولن يحصل هذا الا من انتهاك حرمة الاستعمالات القديمة ، ولو استعمل ابو تمام الطول والعرض بمثل ما استخدمها الشعراء لما كان قد أثار متقبله ، ولما استفزه وأيقظ وعيه لكي يدمج هذا الوعي بمجرى النص ، وقد يكون في بيت ابي تمام من المجاز اكثر مما في الابيات التي اوردها الناقد مشيرا فيها الى صحة استخدام الطول والعرض ولا سيما البيت الاخير الذي هو واضح التكلف :

اذا ابتدر الناس المكارم بزهم عراضة اخلاق ابن ليلى وطولها (٢)

٢ ـ استخدم الآمدي في قراءته (الطول والعرض) في نوعين من الاستعمال الشعري ، أما الحمل على الحقيقة اي الطول والعرض كما هما في الواقع ، او الحمل المجازي الذي يؤدي الى معنى السعة او خفض العيش ودعته . . وقد وضع بذلك قراءته للنص في حيز ضيق وأخرجها من الفضاء الواسع ، ففضاء القراءة لا يقل اتساعا عن فضاء النص ، وهو حين حدد هذا الاستخدام (للطول والعرض) فقد اطاح مقدما بالشعر الذي لا يندرج على وفق هذا الاشتراط او هذا الفهم القبلي ، وقد يسوقه هذا الى تفضيل شعر ضئيل الابداع على شعر افضل منه لانسجام الاول مع ما حدده من طرق للاستخدام . . لكن الآمدي اراد ان يضع اسسا معينة يبني انطلاقا منها رؤيته ، وهو يرى ان صحة القراءة مرهونة بصحة هذه الاسس وثباتها ، حتى لا تضيع القراءات في تفسيرات بعيدة ، ويحل الشطط وعدم التوازن في قراءة النصوص ، والآمدي في ذلك له الحق كله والمشروعية كلها ، لا سيما والنقد العربي في بداية تفتحه ونضجه ، فلا مناص من اعتمادالاسس الواضحة في القراءة . فالناقد يسترجع الاسلوب على وفق مارتبه الذهن من مواضعات يمكن على وفقها تكييف القراءة . . وقد تذكر قراءة الآمدي بما

---

(١) نفسه . ص ١٧٦ .

(٢) الامدي . الموازنة ص ١٧٧ .

ينشر الان في النقد الادبي الحديث وهو ما يطلق عليه باسترجاع الاسلوب وهو عند كثير من النقاد عبارة عن «تبادل اللعب المتناظر بين نتيجة اختيار المؤلف المتضمنة في النص ورد فعل القارىء ، وهكذا فان الاسلوب ليس خاصة ثابتة في النص وانما هو كيفية ممكنة ينبغي ان تسترجع في عملية الاستقبال» (١) . ويشار ايضا من جانب آخر بمعارف القارىء السابقة مثل خبرات القارىء ومعرفته بالاعمال الادبية الاخرى ، واخيرا بتصوراته عن الكيفية الادبية والمقاييس الجمالية (٢) .

وقد مسّ شطر من هذا القول قراءة الآمدي لبيت ابي تمام فهو حين يورد بيت كثير السابق «اذا ابتدر الناس . .» يقول مثبتا الاسس التي اعتمد عليها في قراءته السابقة «أي بزهم منه اخلاقه وتمامها وكمالها في الفضل لأن الاخلاق تمدح بالسعة وتذم بالضيق الا ان اكثر ما يأتي في كلامهم العرض المراد به السعة اذا جاء مفردا عن الطول ، نحو قولهم فلان في نعمة عريضة ، وله جاه عريض وكما قال عز وجل ﴿وجنة عرضها السموات والارض﴾ اي سعتها ، وكما قال الله عز وجل في موضع آخر ﴿واذا مسه الشر فذو دعاء عريض﴾ (. . . .) وكما قال العجاج :

اذا تغشوا بعد ارض ارضاً حسبتهم زادوا عليها عرضا

اي سعة وكثرة (. . . .) فهذا اذا جرى على هذا اللفظ المستعمل حسن ولم يقبح ، واذا عدلت به عن هذه الطريقة وهذه الالفاظ المألوفة الى ما يشبه الحقائق او يقاربها كنت مخطئا(٣) .

يعمل الآمدى على قياس شعر ابي تمام بالاستخدامات السابقة . . وهو يضع ثقله المعرفي كلّه في خدمة القراءة . . . وقد لا تكون كل قياساته صحيحة ، لانه احيانا يقيس الكلام الشعري بما ليس فيه شعر . . وللشعر لغته الخاصة المتفردة وللشاعر تجوزاته . . وقد يكمن نوع ما من التناقض بين تناسب الاشياء واعتدالها التي يطلبها القارىء وبين تصرف الشاعر وحريته فيما يختار من قول لكن ما يقلل من الفجوة بين الاثنين هو وجود القارىء الضمني في النص ، فهو يعني منتج الخطاب ومتقبله اذ «تكشف ظاهرة التقبل - كما تصورها النقاد القدامى - ان المتقبل موجود على نحو من الانحاء في النص . فهو يسهم في فرض البنية التي يجب ان يكون عليها القول ويندس في الخطاب اندساسا يمسي بمقتضاه معيارا من معايير الجودة وبلوغ المحل الاسمى من الادبية ، انه متقبّل ضمني اعتباري متصور ترسم هياكل النص الموضوعية ملامحه

(١) ينظر : برند شبلنر . علم اللغة والدراسات الادبية ص ١٠ .
(٢) نفسه . ص ١١٠ .
(٣) الآمدي . الموازنة ص ١٧٧ .

وتنحت كيانه من حبر وورق او من اصوات وأخيله بحسب مقامي الكتابةاو المشافهة» [1] .

ومع ذلك فان أدوات الناقد العربي وهو يقرأ النص متعلقة بثقافته وتجربته المعرفية وما يمكن ان ينبني على هذه الحصيلة المعرفية من مواقف فكرية وفنية . . كما ان هذه القراءة الآمدية ليست نهائية ولاتشكل عائقا في طريق قراءات مباينة بل قد تكون مساعدة لقراءات مختلفة ، انما المهم في ذلك كله ان النقد ممثلا في الامدي قد افرد جهدا كبيرا ومتشعباً وهو يستقصي ممكنات النص ، وهذه عناية فائقة بالنص وتدقيق وتمحيص لأوجه القول الشعري فاذا كان الحكم الذي خرج به الناقد مهما فان ما هو اكثر اهمية هو نوع القراءة والاسلوب المعتمد فيها والشواهد التي اتكأ عليها الناقد .

وعلى الرغم من ذلك كله لا بد من اعادة التمعن في طريقة قراءة الآمدي ، لان اعتماد اسس معرفية ولغوية ثابتة تفقد القراءة مرونتها المطلوبة ، وتجعلها اقرب الى قراءة الفلاسفة للشعر ، ان القراءة من ناحيةمقيدة بهذه الاسس وهي من ناحيةاخرى مطلقة بذاتية الناقد وذوقه ونظره الشخصي . لقد رفض الآمدى بيت ابي تمام :

تحملت مالو حملّ الدهر شطره لفكر دهرا اي عبأيه اثقل [2]

يقول الآمدي مسوغا هذا الرفض «جعل للدهر عقلا ، وجعله مفكرا في اي العبأين اثقل وما معنى ابعد من الصواب من هذه الاستعارة» [3] .

والتأمل في بيت ابي تمام السابق يؤدي الى نتائج قد تخالف قراءة الآمدي مخالفة تامة ، لان الشاعر قصد اظهار الشكوى من الدهر ، والدهر كلمة شديدة الايحاء مطلقة الدلالة فقد تعني الكينونة والوجود وما حولهما وقد تعني الماضي والمستقبل ، وهذا الذي يجمع ويوحد ثم يفرق انه الزمان المتمكن منا بسطوته وجبروته . . ولهذه الكلمة وقع مهم على ذاكرة الآمدي ، وقد وردت في البيت السابق وقامت قائمة الآمدي على عرض الدهر وطوله ويلاحظ في البيت الشعري الجديد جمال المبالغة في الشطر الاول ، وهي مبالغة عميقة مفضية الى عالم من الصور والايحاءات اما الشطر الثاني فقد تكررت كلمة الدهر في جناس طيع وقريب من نفس المتلقي . . الدهر هنا هو الذي يفكر دهرا* ، يرى اي العبأين أثقل ، وهو لم يفصح عن العبء

(1) شكري المبخوت . جمالية الالفة ـ النص ومتقبله في التراث النقدي ، تونس . ط ۱ :۱۹۹۳ ص١٥ .

(2) ديوان ابي تمام ص ٤٥١ .

(3) الآمدي . الموازنة ص ٢٤٠ .

* لم يدرك الآمدي دلالة الدهر الثانية التي شكلها ابو تمام ، فحقيقة الدهر معروفة ودلالة فعله هو ما عناه ابو تمام ، فالمعاناة من عواقب الدهر ، تحمّل وطأتها الشاعر ، فولد بهذا التوازي بين الدهر ودلالته ثقلا معنويا بقدر العمق الزمني الذي تولده مفردة الدهر في ادراك المتلقي .

الاخر ، فالعبء الاول تحمله هو (الأنا) التي قد تعني الشاعروقد تتجاوزه لتعني الجماعة او الامة . لقد ابقى الشطر الاخر غامضا ، افقا مطلقا ليدفع المتلقي الى التأمل وكي يستدرجه الى فهم مغزى النص . والشاعر المتمكن من فنّه هو الذي يستخدم الاستعارة في شتى انواعها ، حتى تلك البعيدة غير المتداولة الجديدة كل الجدة . . انه بهذا يستطيع حمل المتلقي على التفاعل مع النص وقد التفت عبد القاهر الجرجاني الى الاستعارة البعيدة وكأنه يقصدها بالصميم حين قال متحدثاً عن الاستعارة بأنها «ترينا الجماد حيا ناطقا والاعجم فصيحا والاجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية» [1] .

لقد دفع الشاعر عملية التخييل في البيت الى اقصى مدى ، حين تحمل الشاعر ما لم يستطع الدهر نفسه ان يتحمل نصفه . وقد اوجد لدى القارىء اعتدادا بالذات التي تتحمل هذا العبء كله على سبيل التخييل ، ويمكن تحميل النص في قراءة واحدة او عدة قراءات معاني أخر ، لان البيتَ بني اصلا على سعة افق النص وسعة افق المتلقي . ولم يكن الآمدي في قراءته ضيق الافق ، فهو القارىء الذكي للنص ، العارف بأسرار الصنعة الشعرية ، بيد انه اعتمد على ثوابت لغوية ونقدية تضيق بالاستعارة التي تقوم على التشخيص ، فقد عدّ هذا البيت بعيدا عن الصواب ، وكانت قراءته مرهونة بهذا التحديد . . وقد تكون قراءة الآمدي هذه صدى عند علي ابن عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة ، يقول «والشعر لا يحبب الى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يجلي في الصدور بالجدال والمقايسة ، وانما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشيء متقنا محكما ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وان لم يكن لطيفا رشيقا» [2] .

الشعر الجيد هو في الاستعارة القريبة وكأن القاضي الجرجاني يلخص جانبا مهما من ثقافة القرن الرابع الهجري ، لذا فان تعدد القراءآت واختلافها لا يعود فقط الى الرؤية الذاتية ولا الى مدى الرؤية وعمقها حسب بل الى اختلاف العصور لاختلاف البيئات الثقافية ومصادر التذوق الجمالي من عصر الى عصر ، بيد ان ثقافة العصر وان كانت موحدة في اصولها لن تستطيع جمع القراءات في اتجاه واحد ، وتستطيع ان تمنحها طابعا عاما معينا ذلك لان القراءة من اكثر العمليات الثقافية تعقيدا فهي ليست مجرد امرار البصر على الكلمات ، او نقل صور الكلمات البصرية الى صور ذهنية وقد بلغ من تعقيدها حدا دفع بأحد الباحثين الى وصفها بأنها اشبه بقراءة الفلاسفة للوجود ، [3] ومعروف كم هو اختلاف الفلاسفة ، وكم هو تناقضهم في قراءة

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ١٣٧ .

(٢) علي بن عبد العزيز الجرجاني . الوساطة ص ١٠٠ .

(٣) حسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية ص ٨٥ .

الوجود ، وقد يتوحدون حول فكرة معينة غير ان امعان النظر في هذه الفكرة سوف يؤدي الى تفاوت في طريقة فهمها مما يهيّىء ارضية لاختلاف الآراء من جديد ، وقد يختلف النقاد في قراءاتهم وقد يتفقون غير ان كلا من الاختلاف والاتفاق ليس متطابقا ، فكما ان النص لايتكرر فان القراءة لا تكرر ايضا ، وبين ايدينا قراءتان الاولى لابن سنان الخفاجي والاخرى لقدامة بن جعفر ، اما الشعر موضوع القراءة فهو بيتان لأبي نواس :

كأن بقيا ما عفا من حبابها ... تفاريق شيب في سواد عذار

تردت به ثم انفرى عن اديمها ... تفرّى ليل عن بياض نهار (١)

يقول ابن سنان «وذهب ابو الفرج قدامة بن جعفر* الكاتب الى تناقص قول ابي نواس في صفة الخمر (. . . .) وقال انه وصف في البيت الاول الحباب بالبياض حين شبهه بالشيب ولن يشبه الشيب في شيء الا بياضه ، ووصف الخمر بالسواد حين شبهها بسواد العذار ، ثم وصف الخمر بالبياض حين قال - بياض نهار - وكون كل واحد من الحباب والخمر اسود وابيض مستحيل . وقد سأل ابو الفرج نفسه قال : ان قيل انه لم يصف الحباب في البيت الثاني بالسواد ، وانما شبهه بالليل في تفريقه وانحساره عن النهار دون نفس اللون ، وأجاب عن هذا بأن ابا نواس قد صرح بأنه لم يرد غير اللون فقط لقوله - عن بياض عذار ، وفي هذا الشعر نظر وتأمل» (٢) . لقد اعتمد قدامة في قراءته على عدد من النقاط جعلها مداخل للتوغل في النص ، واولها صحة التشبيه وسلامته من التناقض ، ثانيها تصريح للشاعر اشار فيه إلى انه لا يقصد غير اللون . . والذي يقود الى هذا عدا تصريح ابي نواس ، انه في كلا البيتين ذكر السواد والبياض مرة بتشبيه الحباب بتفاريق الشيب ومرة تشبيهها بالليل . . مما دفع المتلقي وهو قدامة الى ان يقول ان المقصود هو اللون فقط . . لكن قراءة النص لكي تصح يجب ان تعتمد النص وحده ، وما ضمنه الشاعر فيه من حيل بقصد استدراج المتلقي ، ان تصريح ابي نؤاس الذي اعتمد عليه قدامة لن يكون عاملا مساعدا على القراءة الصحيحة ، لانه سوف يوجه القراءة في اتجاه واحد ، ويضع لها قالبا ثابتا ، ولسوف يلجم كل من يقدم على قراءة مخالفة لان الشاعر ادرى بنصه . بيد ان النص قد انفصل عن الشاعر بعد كتابته واعلانه . وان جل المتلقين الذين يقرأون النص لا يفترض بهم الاطلاع على تعليقات الشاعر النثرية ، لانه بذلك سوف يفسد القراءة وكثيرا ما يفاجأ الشاعر عند اطلاعه على القراءات المختلفة ، وبما ذهب اليه القراء ، وليس من حقه الاعتراض لان القصيدة اصبحت مشاعة لهم وليست ملكا للشاعر . . فيذهبون في

---

(١) ديوان ابي نؤاس ص ٤٣٥ .

* ينظر قراءة قدامة بن جعفر للبيتين في كتابه نقد الشعر ص ١٠٦ .

(٢) ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ٢٣٤ .

تفسيرها وتأويلها مذاهب شتى ، وهذه احدى الاشكاليات التي تعاني منها نظرية القراءة ، فاذاكانت عملية التواصل الادبي تتطلب وجود ثلاثة اطراف : الشاعر ، والنص ، والمتلقي ،فان تعامل المتلقي مع الشاعر لا يكون الا من خلال النص ، ان القراءة تقوم على تفكيك النص ومحاولة اكتشاف القصد واللعب الاسلوبية المتضمنة فيه ، وبما ان استعدادات الافراد متباينة فان الاكتشافات تختلف ايضا وتتباين . . ولكن اعتراض ابن سنان على قراءة قدامة فيه الكثير من الوجاهة لأن قدامة قرأ شعر أبي نواس بمعادلة المنطق والصحة العقلية وخلو الكلام من التناقض ، فليس اللون هو المقصود ضرورة لان الذي يميز الحباب في الشراب هو قلتها وندرتها وشكلها لا لونها فقط . . فالحباب لقلتها في الخمر بدت للعيان وكأنها الشيب القليل .

وقدم عبد القاهر الجرجاني قراءة لبيتين من شعر ابن الرومي وهما كما ورد في (اسرار البلاغة) : -

قامت تظللني عن الشمس ... نفسٌ اعز علي من نفسي*

قامت تظللني ومن عجب ... شمس تظللني من الشمس

قال عبد القاهر الجرجاني «فلولا أنه أنسى نفسه ان ههنا استعارة ، ومجازا عن القول وعمل على دعوى شمس على الحقيقه لما كان لهذا التعجب معنى ، فليس ببدع ولامنكر ان يظلل انسان حسن الوجه انسانا ويقيه وهجا بشخصه ، وهكذا قول البحتري :

طلعت لهم وقت الشروق وعاينوا ... سنا الشمس من افق ووجهك من افق

وما عاينوا شمسين قبلهما التقى ... ضياؤهما وفقا من الغرب والشرق

معلوم ان القصد ان يخرج السامعين الى التعجب برؤية مالم يروه قط ولم تجر العادة به ولم يتم للتعجب معناه الذي عناه ولا تظهر صورته على وصفها الخاص حتى يجترىء على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى انكار منكر ولا يحفل بتكذيب الظاهر له ويسوم النفس شاءت ام ابت تصور شمس ثانية طلعت من حيث تغرب الشمس فالتقتا وفقا ، وصار غرب تلك القديمة لهذه المتجددة شرقا» (١) .

هذا نوع جديد من قراءات النصوص هو ما يمكن ان نطلق عليه بالقراءة الفائقة فالبيتان السابقان لابن الرومي لو أخذا على الحقيقة لما كان لهما تأثير في المتلقي ، فمن المعتاد ان يظلل

* المشهور انهما لابن العميد . ينظر عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٨٠ .

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٨١ . لم اعثر على هذين البيتين في ديوان البحتري . منشورات دار القاموس الحديث بيروت . د . ط . د ت .

انسان انسانا من الشمس ، ولكن ليس هذا ما يريده الشاعر فلا بد من حمل الكلام على تأويل يسوغ للشاعر استدراج المتلقي . اذ ان مدار الشعر اثارة العجب والدهشة .

ويلاحظ ان الجرجاني استخدم كلمة (انسى) اي اذا تغافل الشاعر او تناسى ما في النص من استعارة ومجاز لما كان في البيت شيء مهم ، وعلى قول الجرجاني فلابد من حمل هذا النص على ما فيه من استعارة تثير التعجيب ، واسند حجته في قدرة البيتين على الاثارة الشعرية ببيتي البحتري مع ضرورة التنبه الى الاختلاف في كلا النموذجين ،لا سيما التركيب ، والحمل الدلالي . فهناك شمس واحدة جمعت بين شيئين ، الشمس والمتغزل به ، اما في بيتي البحتري فهناك شمسان تلتقيان احداهما من الشرق والاخرى من الغرب ، وقد اضفى البعد المكاني فصلا ما بين الشمسين ، وبيتا البحتري اكثر قدرة على التجسيد وتقريب المغزى الشعري من المتلقي لانه يخاطب الممدوح بضمير الخطاب ، ويستخدم الالفاظ الحسية المؤثرة ، طلع ، عاين ، التقى . . فضلا عن فروق الصياغة اللغوية وبراعة الاستخدام اذ افقد تكرار (تظللني) بيت ابن الرومي قيمته الشعرية فقد كرر هذه الكلمة ثلاث مرات في البيتين ، وهي كلمة ليست سلسة ولا سهلة النطق . وبدا جمال الصياغة اللغوية في بيتي البحتري واضحا يوحي بقوة اللغة وجزالة الفاظها . . لقد شغل القصد النهائي الذي اراده الشاعر الناقد الجرجاني ومدار هذا القصد اثارة القارىء وايقاظ وعيه كي يتفاعل مع النص ، ولن يحصل ذلك الا بالتخييل ، فهذا هو شأن الشعر ، جماله في غرابته وهو فحوى قوله السابق « . . . حتى يجترىء على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى انكار منكر» . وهو امر بالغ الحيوية وشديد الاهمية يذكره الجرجاني ويذكّر به ، فقيمة الشعر في قراءة الجرجاني ليس في وضوحه بل في جرأته وخروجه على المعتاد والسائد يقول «ومدار هذا النوع في الغالب التعجب وهو والي امره وصانع سحره ، وصاحب سره ، وتراه ابداً وقد افضى بك الى خلابة لم تكن عندك ، وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك ، الاترى ان صورة قوله (شمس تظللني من الشمس) غير صورة قوله (وما عاينوا شمسين) وان اتفق الشعران في انهما يتعجبان من وجود الشيء على خلاف ما يعقل ويعرف» (١) .

قراءة الجرجاني تقف عند الصفات التي تجعل القول شعراً واهم هذه الصفات التخييل وايقاع الحيلة في ذهن المتلقي ، اي ان مدار قراءته ومتعلقها هو القارىء الذي توجه اليه ضروب التعجيب والحيل من جانب المنشىء ، وهو ليس القارىء او المتلقي العادي الذي لا يقيم وزنا لعلاقات النص وابعاده ، بل هو المتلقي الناقد الذي يميز بين استخدام النص على الحقيقة

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٨١ .

واستخدامه على المجاز ، فالتأثير لا يأتي الا من المتغيرات الدلالية للمفردات اللغوية ، كما ان الجرجاني معني بنوع هذا التأثير ، اي البعد الجمالي للنص من خلال السحر والسّر والخلابة ، فالنص الادبي كالسحر في تأثيره وهو وصف دقيق لطريقة قبوله من المتلقي ، وهو سرّ أيضاً وعلى القارىء ان يكتشف السر ويفض مغاليقه ، اما لذة الاكتشاف فهي لذة اكتشاف المعنى الادبي الذي يحدد القيمة الجمالية للشعر يقول الجرجاني موردا للمتنبي :

كبّرت حول ديارهم لما بدت　　　منها الشموس وليس فيها المشرق [(١)]

له صورة غير صورة الاولين . وكذا قوله :

ولم ار قبلي من مشى البدر نحوه　　　ولا رجلا قامت تعانقه الاسد

«يعرض صورة غير تلك الصور كلها ، والاشتراك بينهما عامي لا يدخل في السرقة اذ لا اتفاق باكثر من ان اثبت الشيء في جميع ذلك على خلاف ما يعرفه الناس ، فأما اذا جئت الى خصوص ما يخرج به عن المتعارف فلا اتفاق ولا تناسب ، لان مكان الاعجوبة مرة ان تظلل شمس من الشمس ، واخرى ان يرى للشمس مثل لها يطلع من الغرب عند طلوعها من الشرق ، وثالثة ان ترى الشموس طالعة من ديارهم وعلى هذا الحد قوله «ولم أر قبلي من مشى البدر نحوه» العجب من ان يمشي البدر الى آدمي وتعانق الاسد رجلا» [(٢)] .

استعان عبد القاهر بما يملك من مخزون ثقافي كي يتوصل الى قراءة فائقة للنص مستخدما رؤية واضحة فيما يجب ان تكون عليه القراءة ، ولم يخرج في قراءاته عن محاور النص الاساسية وموحياته الممكنة ، اذ الثابت لديه ما يثيره النص من غرابة وتعجيب ، وقد وجد مسوغا لصور الشعر كلها ، تلك التي اوردها وختمها بالاسود التي تعانق الرجل ، وهذا يجلي حقيقة الفاصلة النقدية والذوقية التي حدثت في الفكر النقدي العربي بين عصر الآمدي : القرن الرابع وبين عصر الجرجاني القرن الخامس . قراءات عبد القاهر التي قدمنا نماذج قليلة منها تذكّر ببعض آراء المحدثين ، نقاد نظرية القراءة والتلقي لا سيما المقال الذي كتبه رومان انجاردين في كتاب : (The Hermeneutics Reader) اذ ميز بين نوعين من القراءة الفاعلة وغيرالفاعلة (Passive and active reading) يقول « . . . سوف نميز بين طريقتين متباينتين للقراءة الادبية : القراءة الاعتيادية والقراءة الواعية ، وبالطبع ، فان كل قراءة هي نشاط واع ، يقوم به القارىء

(١) ديوان المتنبي ٣/ ٧٧ .

(٢) اسرار البلاغة ص ٢٨٢ . ديوان المتنبي ٢/ ٩٧ .

وليس مجرد تجربة او استعداد لشيء ما (. . .) وسيبقى المرء يعرف ماذا يقرأ ، على الرغم من ان رؤية الفهم تبقى محدودة في الجملة المقروءة . ان القارىء يبقى منشغلا بادراك معنى الجملة نفسها ، ولا يتسرب المعنى في هذه الطريقة ، بحيث يمكنه من فهم الموضوع العام في العمل الادبي وسيبقى مجبرا بفهم المعنى الخاص للجمل فهو يقرأ جملة اثر جملة مفهومة بذاتها (. . .) واحيانا وبشكل واسع لا نفهم الجملة دون ربطها مع الجمل ، فاذا يطلب من القارىء الواعي ملخص لما قرأه فانه غير قادر على ذلك بالرغم من امتلاكه ذاكرة جيدة ، ربما يعيد النص بتحديدات معينة . وذلك ان المعلومات الواضحة تحتاج الى قارىء متمرس» [١] . ومع اعتقاد (الجاردين) بوجود هذا التمايز بين القراءتين بيد انه يعترف ان من الصعوبة التمييز بين القراءة الفاعلة وغير الفاعلة [٢] .

من القضايا التي تساعد على ايجاد تصور دقيق يجمع تعدد القراءات في نقد الأسلاف ان هذا النقد لا يكتفي بالنظرية بل يقرنها بالشاهد والمثل ، لذلك كثرت الشواهد الشعرية في جل الكتب النقدية . هذا اولا اما ثانيا فان النقاد في قراءاتهم للشعر العربي لم يعتمدوا على دواوين الشعراء يستقون منها امثلتهم بل اعتمدوا على كتب البلاغة (في الاغلب) ، والفرق كبير بين الاثنين ، اذ ان الاخذ من كتب البلاغة سبب لتكرر الشاهد عند اكثر من ناقد ، بل ان ابياتا معينة تتكرر عند معظم النقاد وهذا وان كان يفيد في رصد التحول الطارىء على القراءة من ناقد الى آخر ، فانه يحصر الامثلة في عدد معين قد يكون ضيقا اذ قيس بمساحة الشعر العربي الواسعة . غير ان النقاد سوغوا ذلك لانفسهم ، وسار احدهم على منهج سابقه ، استجابة لعامل الدقة والوضوح . اذ ان مناقشة رأي سابق مبني على شاهد متداول سيكون أركز في الذهن وادعى لمتطلبات الفهم . وأيا ما يكون الدافع فان استقراء موقف الناقد وهو متلق متمرس للنص سوف يكشف الدوافع النفسية والحضارية والفنية التي أثرت في كيفية الاستقبال ووجهت آفاق تقبله ولا بد ان نتوقف عند الابيات الشهيرة المستشهد بها عادة في كتب النقد والبلاغة وهي :

ولما قضينـــا من منى كـــل حـــاجـة ... ومســـح بالاركـــان مـــن هو ماسـح

وشـــدت على حـدب المطايـــا رحالنـا ... ولا ينظـــر الـغــادي الذي هـــو رائـح

اخذنـــا بأطـراف الاحـاديث بيننـا ... وســـالت باعنـــاق المطي الابـــاطح

(١) Kurt Muller - Vollmer. The Hermeneutics Reader, First published in the United Kingdom, 1986.P.204.

(٢) Ibid.P.206.

يقول ابن قتيبة مقوماً هذه الابيات : « . . . هذه الالفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وان نظرت الى ماتحتها من المعنى وجدته ولما قطعنا ايام منى ، واستلمنا الاركان ، وعالينا ابلنا الانضاء ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ، ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح ، وهذا في الشعر كثير» [1] . اما ابن طباطبا فقد ضم هذه الابيات الى الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى وقال «هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله الى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها ، من قضاء حجه وأنسه برفقائه ومحادثتهم ووصفه سيل الاباطح بأعناق المطي كما تسيل المياه ، فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر» [2] . ونسب قدامة بن جعفر هذه الابيات لكثير ، ووضعها في باب نعت اللفظ وقال «ان يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة ، مثل اشعار يوجد فيها ذلك ، وان خلت من سائر النعوت للشعر منها ابيات من تشبيب قصيدة للحادرة الذبياني (. . .) ومثله ايضاً : ولما قضينا . . . .» [3] .

قدمنا ثلاثة آراء لثلاثة نقاد مهمين ، ولو اعملنا الفكر في حقيقة هذه النصوص النقدية لما وجدنا فروقا جوهرية بين النقاد الثلاثة في قراءتهم لهذه الابيات . فقد اعتنى ابن قتيبة بالقيمة اللفظية في المخارج والمطالع والمقاطع وان المعنى كان دون اللفظ ، فلم يلتفت الى ما في الابيات من استعارة ومجاز واستخدام فريد للغة ، مما يمنحها بعدا جماليا مؤثرا وتوصل الى النتيجة التي اثبتها وهي ان الشاعر لم يأت بجديد .

وكان ابن طباطبا اكثر رفقا بالشعر من ابن قتيبة ، فقد توجه الى المعنى دون اللفظ وشرح البيت شرحاً متقدماً على سابقيه وتوصل إلى أن المعنى على قدر المراد وهي ميزة حسنة التفت اليها وقدم في قراءته ما هو جديد وان لم يصل الى ادراك قيمتها الجمالية الحقة ومزاياها الفنية الكامنة . ويتساوى قدامة بن جعفر مع ابن قتيبة في العناية باللفظ ، ووصف الابيات بانها محتوية على صفات الشعر الجيد دون ان يفصل ذلك تفصيلا كافيا ، اذ ان شاغله النعوت والتقسيمات التي وضعها للشعر ، واذا بحثنا عمايميز هذه القراءآت ، نجد ان قراءة ابن قتيبة جمدت على نمط واحد بينما اتسعت قراءة ابن طباطبا وقدامة . ويقف ابو هلال العسكري مع

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء ١/ ١١ .

(٢) ابن طباطبا . عيار الشعر ص ٨٤ .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر . ص ٢٨ وينظر ص ٣٥ .

ابن قتيبة كما اشار الى ذلك ابن الاثير [(١)] يقول ابو هلال «ان الكلام اذا كان لفظه حلوا عذباً ، سلسا سهلا ، ومعناه وسطا ، دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر» . [(٢)] ثم ذكر الابيات مستشهدا بها على قوله .

لقد اورد هذه الابيات جلّ النقاد والبلاغيين ، ببيتين او بضم ثالث لهما ، ولا يعنينا هنا استقصاء الاقوال كلها وتتبع منابعها ومصادرها ، بل يعنينا الوقوف على مستوى القراءة واختلافها وتطورها ، ونكتفي بعد ان اوردنا قراءات النقاد السابقين بقراءتين مهمتين الاولى لابن جني والثانية لعبد القاهر الجرجاني ، وهما مهمتان لمعاينة مستوى التطور في قراءات الشعر عند النقاد . واذ ركز بعض النقاد على اللفظ او على المعنى فان ابن جني خرج على سابقيه ومعاصريه وقدم قراءته انطلاقا من عناية العرب باللفظ والمعنى . وقد وضع رؤية شاملة لقراءته قبل المباشرة بها واساسا يبني عليه هيكل هذه القراءة . وهي لمحة ذكية سوف يستثمرها الجرجاني الى اقصاها كما سنرى . يقول ابن جني بعد ان اورد بيتين فقط «فقد ترى الى علو هذا اللفظ ومائه ، وصقاله وتلاقح انحائه ، ومعناه مع هذا ما تحسه وتراه : انما هو : لما فرغنا من الحج ركبنا الطريق راجعين وتحدثنا على ظهور الابل . ولهذا نظائر كثيرة شريفة الالفاظ رفيعتها ، مشروفة المعاني خفيضتها» . [(٣)] في هذا المقتبس لم يأت ابن جني بجديد ، وكأنه يكرر ما قاله الاخرون من النقاد ، ويبدو انه ما قد م ذلك الا ليعلن قراءة ادق واشمل لو لاها لما كشفت براعته الحقيقة وذكاؤه وفطنته ، فهو يردف كلامه السابق بالقول «قيل : هذا االموضع قد سبق الى التعلق به من لم ينعم النظر فيه ، ولا رأى مما رآه القوم منه ، وانما ذلك لجفاء طبع الناظر وخفاء غرض الناطق ، وذلك ان في قوله «كل حاجة» ما يفيد منه أهل النسيب والرقة ، وذوو الاهواء والمقة ما لا يفيده غيرهم ولا يشاركهم فيه من ليس منهم ، الا ترى ان من حوائج «منى» اشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه ، المعتاد فيه سواها ، لان منها التلاقي ومنها التشاكي ، ومنها التخلي ، الى غير ذلك مما هو تال له ، ومعقود الكون به . وكأنه صانع عن هذا الموضع الذي أومأ اليه ، وعقد غرضه عليه ، بقوله في آخر البيت : ومسّح بالاركان من هو ماسح اي انما كانت حوائجنا التي قضيناها ، وآرابنا التي انضيناها من هذا النحو الذي هو مسح الاركان وما هو لا حق به وجار في القربة من الله مجراه ، أي لم يتعد هذا القدر المذكور الى ما يحتمله اول البيت من التعرض الجاري مجرى التصريح» [(٤)] .

---

(١) ينظر ابن الاثير . المثل السائر ٢/ ٦٩ .

(٢) ابو هلال العسكري . الصناعتين ص ٦٥ .

(٣) ابن جني . الخصائص ١/ ٢١٨ .

(٤) نفسه ١/ ٢١٨ ، ٢١٩ .

يقود النظر في المقتبس السابق الى خصوصية قراءة ابن جني للنص فهو يشك ويرتاب في القراءات كلها ، ويبدو ان الشرح الذي اقتبسناه اولا كان تلخيصا لما قدمه المتلقون والقراء السابقون ، فهو قد وصفهم بجفاء الطبع وخفاء الغوص ، وكأنه اراد ان يبين عطل اولئك القراء وتهافت ارائهم عندما اورد في صدر كلامه شرحاً قريباً من ارائهم كما انحنا ليمهد لقراءته الجديدة . . واول قضية تأويلية مهمة يطرحها ابن جني ذهابه الى ان (كل حاجة) يفيد منه أهل النسيب والرقة ، وكأنه يقول ان الشاعر قصد ان يجعل المتلقي امام افق مفتوح من المعاني ولم يغلق امامه ابواب الاحتمال والتوقع . فاستطاع ان يستدرجه بالنسيب وبواسطة دلالة موحية هي (كل حاجة) ودفع قارئه النوعي هذا الى تخييل المعنى ، فان كان من اصحاب النسيب اعجب وتوقف وترقب وتهيأ لمحاولة فهم النص . وقد خصص ابن جني هذا النوع من المتلقين بالقول «ولا يشاركهم فيه من ليس منهم» ثم اوضح قدرة الشاعر على ادخال الحيلة في ذهن المتلقي ، ووضعه امارات معينة تساعد على فك النص ، والانتقال من المعنى الظاهر الى المعنى المتخفي المبطن في النص ، واشار ابن جني الى قصد الشاعر هذا حين قال «الا ترى ان من حوائج (منى) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها» ويقول «وكأنه صانع عن هذا الموضع الذي أومأ اليه» كما ورد في المقتبس الذي اثبتناه سابقا .

وقد استعمل ابن جني كلمة (صانع) وهي كلمة غاية في الحذق والدلالة الدقيقة على القصد الشعري . اذ بعد ان ادخل ما ادخله من الحيل وبعد ما صانع متلقيه جاهر بغرضه عندما قال «ومسح بالاركان من هو ماسح» . وكلمة صانع توحي باللعبة الاسلوبية التي يقصدها المنشيء قصدا لكسب المتلقي واثارة التعجيب* عنده . لقد تنبّه ابن جني الى هذه الحقيقة التواصلية في الشعر والتقط اهميتها فهو يقول بعد ان اورد الشطر الثاني «اي انما كانت حوائجنا التي قضيناها ، وآرابنا التي انضيناها ، من هذا النحو الذي هو مسح الاركان وما هو لا حق به في القربة وجار من الله مجراه ، أي لم يتعد هذا القدر المذكور الى ما يحتمله اول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح» .[(1)] أي ان الشاعر لم يشأ أنْ يحمل المتلقي ليضرب سهامه عشوائيا وفي كل اتجاه فقد اوجد في الشطر الثاني ما يعين على الاهتداء الى المعنى ، يدل هذا على وجود عقد ضمني بين الشاعر والقارىء او متقبل النص ، وان الشاعر يضع امارات دالة ، يهتدي بها القارىء كي لايضيع في متاهة مضللة اذ «يقوم التخاطب الادبي ـ كما تصوره كتب التراث النقدي ـ على (ميثاق ضمني) ينعقد بين الكاتب والقارىء وما يدعو الى قيام هذا الميثاق هو ضرورة توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى وابراز الجهات المانعة من انغلاق المقول على

* التعجيب عند حازم القرطاجني «استبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي الى مثلها» المنهاج ص ٩٠ .
(١) نفسه ١/ ٢١٩ ، ٢٢٠ .

المخاطب . لهذا تقوم داخل النص أدلة وامارات مصطلح عليها يقتضي العرف الادبي من الكاتب احترامها والتصرف فيها في حدود معلومة وتقتضي من القارىء - اذا رام الفهم - تعقبها عند تفكيكه لعلامات النص» [(١)] . وقد مضى ابن جني في قراءة فائقة للنص ، متتبعا تراكيب الكلام الشعري والمفردة في السياق اذ يقول واضعا عقد الخنصر على كلمة - اطراف - «واما البيت الثاني فانه فيه اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وفي هذا ما اذكره ، لتراه فتعجب منه ووضع من معناه . وذلك انه لو قال ، اخذنا في احاديثنا ، ونحو ذلك لكان فيه معنى يكبره اهل النسيب ، وتعنو له ميعة الماضي الصليب ، وذلك انهم قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علو قدر الحديث بين الألفين ، والفكاهة بجمع شمل المتواصلين ، الا ترى الى قول الهذلي :

وان حديثا منك لو تعلمينه جنى النحل في البان عوذ مطافل

(. . .) فاذا كان قدر الحديث - مرسلا - عندهم هذا على ما ترى فكيف به اذا قيده بقوله (بأطراف الاحاديث)» [(٢)] . يربط ابن جني بين الشطر الثاني والشطر الاول في قصد النسيب ، وكأنه يقول ان الشاعر ما اراد للمتلقي ان يتيقين نهائيا من المعنى اذا لو حصل ذلك لتضاءل التوصيل الشعري ، الذي يعتمد على الغرابة وابقاء مخيلة القارىء منفعله متقدة ، فعاد الى النسيب من جديد ، وان كانت دلالة الاحاديث لا تعني النسيب حصرا حتى وان جاءت في الشعر ، ولكن ابن جني اعتمد قراءة البيت الاول لتكون منطلقا لقراءة البيت الثاني ، ووضع يده على نقاط مضيئة في النص استطاع من خلالها التوغل في بنيته الداخلية ، وعاد مستشرفا الافق الدلالي في كلمة (اطراف) فهذه الكلمة في السياق الشعري الذي وردت فيه باعث قوى على الحركة والايحاء والتخييل يقول : «وذلك ان في قوله (اطراف الاحاديث) وحيا خفيا ورمزا حلوا الا ترى انه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبون ، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون ، من التعريض والتلويح والايماء دون التصريح وذلك أحلى وادمث واغزل وأنسب من ان يكون مشافهة وكشفا ومصارحة وجهدا» [(٣)] .

وينبغي ملاحظة محاولة ابن جني في تأويل النص وقدرته على توجيهه ، لكنه في قراءاته هذه لم يفصح افصاحا كاملا عن العلاقة بين النسيب الذي بنى كلا البيتين عليه تقريبا وبين الحج . . اذ انه اراد ان يوحي بأن المعاني يجب ان تقدم في الشعر هذا التقديم ، فلقد اراد الشاعر بواسطة موضوع معين - انتهاء الحج - ان يصور ما يلقاه الحجيج من السرور والانس ساعة قفولهم

---

(١) شكري المبخوت . جمالية الالفه ص ٢٣ .

(٢) ابن جني . الخصائص ١/ ٢١٩ ، ٢٢٠ . ديوان الهذليين . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب . الدار القومية للطباعة . القاهرة ١٩٦٥ . والبيت لأبي ذؤيب الهذلي ص ١٤٠ .

(٣) نفسه ١/ ٢٢٠ .

ورجوعهم ، وقد انتبه ابن جني لهذا على خلاف سابقيه وفصّله في قراءة دقيقة ، بيد ان هذه القراءة ليست نهائية ، فالنص ما زال يغري بقراءات اخرى تكمل قراءة ابن جني وتضيف اليها ، لكن ابن جني الذي قدم هذه الصور الفنية والذوقية لم يواصل تألقَهُ في النقد والتأويل ، فقد سكت عن الشطر الثاني (وسالت بأعناق المطي الاباطح) اذ قال عنه «وفي قوله وسالت من الفصاحة ما لا خفاء به و الامر في هذا ايسر واعرف واشهر» [1] . وكان قصده البحث عن المعاني وما يجب على القارىء والمتقبل بذله لاكتشاف اسرارها وان الالفاظ خدم المعاني وكان عليه ان يتوقف طويلاً عند الشطر الثاني هذا لان فيه من الاستعاره الفريدة ما فيه وكثير من النقاد سحروا بهذا الشطر دون غيره من مواضعات وامكانات كامنة في هذا النص .

اما عبد القاهر الجرجاني فقد توقف عند هذه الابيات في كتابه (دلائل الاعجاز) وكتابه الآخر (اسرار البلاغة) . واستقرأ ما قاله سابقوه استقراء جيدا ، فهو يشير اشارة واضحة الى القراءات الايجابية التي توصلت الى فهم مغزى النص وكشف دلالته الجمالية وعمق الاستعارة فيه ، وكأنه بذلك يذكر قراءة ابن جني دون الاشارة اليه صراحة ، والقراءة الصحيحة للنص ، تلك التي تستوعب شتى القراءات وتقف على انجازاتها في فهم النص او الاخفاق فيه ، اذ ان قراءات النقاد السابقين تشكل احدى المرتكزات الفنية والمعرفية التي تتيح للناقد قراءة وافية متأنية مستكملة الجوانب ، فالجرجاني جريا على عادته في مخاطبة القارىء بضمير الخطاب مباشرة يشير الى القراءات السابقة . . الى الآخرين وكأنه يقدم مسوغا لما قالوه واثبتوه يقول «فانظر الى الاشعار التي اثنوا عليها من جهة الالفاظ ، ووصفوها بالسلاسة ونسبوها الى الدماثة ، وقالوا ، كأنها الماء جريانا ، والهواء لطفا والرياض حسنا ، وكأنها النسيم وكأنهاالرحيق مزاجها التنسيم ، وكأنها الديباج الخسرواني في مرامي الابصار ، ووشي اليمن منشورا على اذرع التجار كقوله «لما قضينا . . . .» [2] .

وتتجلى براعة الجرجاني في الاوصاف التي قدمتها القراءات السابقة من جهة المعنى فهو قد اعاد ترتيبها وصاغها كأجمل ما تكون الصياغة ، فجمال المعنى يرتبط بجمال اللفظ ضرورة ، وان احدهما متعلق بالآخر في اطار نظرية (النظم) فهو يجري على وفق نظريته المعروفة التي دعا اليها وأثبتها في كتاباته كلها ، ويضع امارات وعلامات على تطبيق رؤيته للنص ، فقد اشار الى الجانب اللفظي من العمل الادبي حتى اذا فرغ منه انتقل الى القسم الثاني وكشف الاسباب الكامنة وراء هذا الجمال والاستحسان . حين قال : « . . . ثم انظر هل تجد لاستحسانهم

(١) نفسه ١/ ٢٢٠ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢١ .

وحمدهم وثنائهم ومدحهم ،منصرفا الا الى استعارة وقعت موقعها ، وأصابت غرضها ، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى الى القلب مع وصول اللفظ الى السمع . واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الاذن والا الى سلامة الكلام من الحشو غير المفيد ، والفضل الذي هو كالزيادة في التحديد ، وشيء داخل المعاني المقصودة مداخلة الطفيلي الذي يستثقل مكانه والاجنبي الذي يكره حضوره» [١] . وقد اوضح ان السبب الكامن وراء هذا اللطف هو الاستخدام البارع للاستعارة اذا وقعت موقعها واصابت غرضها اذ ليس كل استعارة تملك هذا الشأن من الجمال ، واذا كان الجرجاني لم يوضح نوع الاستعارة وتشخيص مواطن الجمال فيها فانه في كتابه «دلائل الاعجاز» يفصل القول ويركز تركيزا شديدا على الشطر الثاني «وسالت بأعناق . . .» والاستعارة مفتاح التأويل وطريق تفسير النص الشعري يقول «اعلم ان من شأن هذه الاجناس ان تجري فيها الفضيلة وان تفاوتت التفاوت الشديد ، افلا ترى انك تجد في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا «رأيت أسدا» ووردت بحرا ، ولقيت بدرا والخاص النادر الذي لا تجده الا في كلام الفحول ولا يقوى عليه الا افراد الرجال كقوله : «وسالت باعناق . . .» ، اراد انها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة ، وكانت سرعة في لين وسلاسة حتى كأنها كانت سيولا في تلك الاباطح فجرت بها» [٢] .

وقراءة عبد القاهر قائمة على تفسير القصد عن طريق دلالة الكلمة في السياق ، ويلاحظ نوع العلاقة التي افترضتها القراءة بين السرعة واللين والسلاسة ، فهذا التقابل يؤكد قدرة الجرجاني على البحث عن العلاقات المكونة للنص ومعرفة الجديد منها ، اذ انه بنى رؤيته للنص على كلمة (سالت) والسيول لا تجري عادة بلطف ولين ، بل ان بعضها مثل للاضطراب والفوضى ، وبعض منها مدّمر . . . فكيف استطاع الجرجاني ان يتوقف عند هذا التفسير دون غيره؟؟ الحق ان سياق الابيات كلها كان يشير الى هذه السلاسه والليونة ، اذ ان محور الكلام الشعري هو اظهار الفرح والغبطة والسعادة بالعودة والقفول من الحج وصنعت الابيات الثلاثة مناخا مفعما بالايحاء حتى اذا وصلنا الى نهايتها في الاستعارة الفريدة التي اشار اليها عبد القاهر ، كانت الصورة الشعرية قد أخذت مداها الجمالي في ذهن القارىء او المتلقي للنص . وربط الجرجاني بين السرعة والسلاسة واللين ، اذ ان تبادل اطراف الحديث لا يكون الا بالسلاسة واللين ، وقد بنى رؤيته الشعرية على وحدة النص وليس البيت منفردا ، واوضح ان الاستعارة وان جاءت في موضعها الصحيح بيد ان ادراك ابعادها الجمالية لا يكون الا من خلال

---

(١) نفسه ص ٢٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ٧٤ .

وحدة المقطع الشعري ، يقول «وليست الغرابة في قوله (وسالت باعناق المطي الاباطح) على هذه الجملة وذلك انه لم يغرب لان جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الابطح ، فان هذا شبه معروف ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل (سال) فعلا للاباطح ، ثم عداه بالباء بأن أدخل الاعناق في البيت فقال باعناق المطي ولم يقل بالمطي ولو قال (سالت المطي بالاباطح) لم يكن شيئا» (١) .

ان قراءة كل من ابن جني وعبد القاهر الجرجاني * ذات مميزات مختلفة عن قراءات النقاد الاخرين ، فقد اتسمت بالتحليل النقدي وموازنة الالفاظ والمعاني ، والتوصل الى المعاني الدقيقة التي لا يكتشفها ظاهر النص ، فهي قد تعدت التفسير الى تأويل التراكيب وكشف دلالاتها ، مما يجلي منهجا محكما في قراءة النصوص ، يمكن على اساسه قياس مدى التطور الذي حدث في بنية النقد الادبي . ان القراءة التي ظلت مفهوما ادبيا غير قابل للتعريف الدقيق عملية معقدة ومتشعبة تتداخل عناصرها وتتراكب ، لذا فلا قراءة واحدة للنص ، اذ ان ذاتية القارىء وتذوقه الشخصي يلغي القراءة الواحدة ويفتح الافاق امام قراءات متعددة لكن هذه القراءات ليست بلا ضابط موضوعي بل هي خاضعة لمقاييس الوعي والثقافة والقدرة الفنية ، ومن هنا اكتسبت القراءات شرعيتها وتأثيرها .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

* قدم ابن الاثير قراءة للابيات الثلاثة ، مشابهة لما قدمه ابن جني في قراءته ويبدو انه اعتمد عليه اعتمادا كليا . ينظر المثل السائر ٢/ ٦٩ ، ٧٠ وينظر هامش ص ٧٠ .

٣٠

طبقات القراء وانواع القراءات

اذا كان تحديد مفهوم دقيق للكلام المحكم في النص الادبي من الامور المعقدة التي تختلف الآراء حولها ، فان النقد العربي قد اوجد طريقة ميسورة لاكتشاف قيمة النص ، حين ربط ربطا وثيقا بين صفات النص الادبي وصفات القارىء اذ ان طبقات القراء تختلف باختلاف النصوص ولما كان النص الادبي اما جزلا محكما منمقا واما مختلا ، فان القراء تأثروا ايما تأثر بهذين النوعين من انواع النصوص ، فقد قسم القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني الكلام على قسمين وهذه القسمة تفضي لا محالة الى تعدد طبقات القراء واختلافها اتباعا لكلا القسمين اذ يقول « . . . كذلك الكلام : منثوره ومنظومه ، ومجمله ومفصله تجد فيه المحكم الوثيق والجزل القوي والمصنع المحكم ، والمنمق الموشح ، قد هذب كلّ التهذيب وثقف غاية التثقيف ، وجهد فيه الفكر ، واتعب لأجله الخاطر حتى احتميَ ببراءته عن المصائب ، واحتجر بصحته عن المطاعن ، ثم تجد لفؤادك عنه نبوة وترى بينه وبين ضميرك فجوة ، فان خلص اليهما فبأن يسهل بعض الوسائل اذنه ، ويمهد عندهما حاله فأما بنفسه وجوهره وبمكانه وموقعه فلا . هذا قولي فيما صفا وخلص وهذب ونقح ، فلم يوجد في معناه خلل ولا في لفظه دخل» (١) .

يتحدث القاضي الجرجاني عن نوع واحد من انواع الكلام ، ولنقل انه النص الادبي الجيد ، وقد وضع قواعد هي بمثابة صفات هذا النص ، لكنه لم يتحدث الا عن طبقة واحدة في مواجهة هذا النص الفائق . . وهي كما يوحي المقتبس ذات منحى تقبلي واحد اذ ان مثل هذه النصوص تتطلب مواضعات خاصة تقبلها النفس ، أي مثلما بذل الشاعر جهدا كبيرا في انتاجها فان القارىء ينبغي ان يبذل مثل هذا الجهد كي يتفاعل معها . ولا أحسب ان القاضي يذهب الى القول بوجود نوع واحد من القراء في مواجهة هذه النصوص بل انه يقصد الضد تماما . فالشعر الجيد المتكامل يؤدي الى تعدد القراء . ولكن هذه القراءات تتساوى في الجودة عند قراءتها ، وان النصوص تنتقي قراءها وتختارهم ، وكأن النص الجيد لا يجد الا قراء جيدين ، وهذا ليس افتراضا نتقوله على القاضي ، بل هو الحقيقة يشير اليها المقتبس السابق بل يُفصح عنها افصاحا ، لان القاضي الجرجاني تحدث عن الشعر مقرونا بمتلقيه وقارئه ، اذ لا يمكن ان يكون الشاعر حريصا على ابداعه باذلا ما وسعه الجهد ساهرا على جودة الشعر وعلى نقائه

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني . الوساطة ص ٤١٢ .

من العيوب والقارىء خال من ذلك كلّه . بل ان التفاضل بين القراءات لا يقع الا في هذا النوع من الشعر . . والنص الجيد هو النص المحرّك والباعث على التأمل والنظر . . ونراه حين يتحدث عن الصنف الاخر من النصوص يذكر طبقات القراء ويشير الى بعضها اشارة صريحة اذ يقول « . . فأما المختل المعيب والفاسد المضطرب فله وجهان : احدهما ظاهر يشترك في معرفته ويقل التفاضل في علمه ، وهو ما كان اختلاله وفساده من باب اللحن والخطأ من ناحية الاعراب واللغة . وظهر من هذا ما عرض له ذلك من قبل الوزن والذوق ، فان العامي قد يميز بذوقه الأعاريض والا ضرب ويفصل بطبعه بين الاجناس والابحر ويظهر له الانكسار البين والزحاف السائغ» [1] . . . وقد حدد طبقة من القراء قد يدخل ضمنها اهل اللغة حين ينقدون الشعر او اهل علم العروض حين لا يرون الشعر غير استواء موسيقاه ، وقد نجد مسوغا لهذا الافتراض اذا ما تتبعنا دفاعه عن شعر المتنبي حين عاب شعره بعض النحاة : «واقل الناس حظا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه وفي استجادته واستسقاطة على سلامة الوزن واقامة الاعراب وأداء اللغة» [2] . وبعد ان ذكر القاضي الجرجاني الوجه الاول من الشعر المعيب والفاسد المضطرب قال «والآخر غامض يوصل الى بعضه بالرّواية ، ويوقف على بعض بالدراية ، ويحتاج في كثير منه الى دقة الفطنة ، وصفاء القريحة ، ولطف الفكر وبعد الغوص ، ملاك ذلك كله وتمامه الجامع له والزمام عليه صحة الطبع ، وادمان الرياضة ، فانهما امران ما اجتمعا في شخص فقصرًا في ايصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته . . .» [3] . وقد كشف الناقد في المقتبس السابق عن طبقة جديدة من القراء تناسب النص الشعري الغامض ، وينبغي ملاحظة الصفات التي وضعها لهذه الطبقة ، فهي في مجملها مدلة على سمات القراءة الفائقة للنص ، لأن الأمر يتعدى ظاهر النص الى باطنه وان التمعّن في النص انما هو عملية اكتشاف واستنباط ، ومن أجل ان تصح هذه العملية فلا بد من قارىء ملم ، يحتوي هذه الشروط ، ولو توقفنا عند شرطين مهمين جعلهما الناقد طريقا مفضيا الى صحة القراءة ، لوجدنا مقدار تمسك الناقد العربي القديم بثقافة المتلقي ، فصحة الطبع وادمان الرياضة شرطان متعلقان بالمتلقي القارىء . . وصحة الطبع تعني فيما تعنيه الاستعداد النفسي والثقافي فضلا على سلامة المنطلقات التي يمكن عبر تمثلها فهم الشعر . . وادمان الرياضة عند الناقد القديم قريب مما يسميه المحدثون بالتجربة ، وقراءة الشعر بتواصل والاطلاع على نماذج جيدة منه يوصل الى تقدير قيمة النص واكتشاف اوجه الابداع والجدة فيه . . ان الاطلاق الذي اتسم به كلام القاضي الجرجاني

(١) نفسه ص ٤١٣ .

(٢) نفسه ص ٤١٣ .

(٣) نفسه ص ٤١٣ .

«فانهما امران ما اجتمعا لشخص فقصرا . .» دليل على ثقة مطلقة بأن كل القراءات يمكن ان تصح وان تكون مقبولة اذا استوفيت شروط القراءة لان هذه الشروط لن تجعل القراءة واحدة وان كان النقاد على مستوى واحد من الثقافة والدراية . . لكن وجود مستوى واحد من القراء امر على خلاف طبيعة الاشياء ، اذ السمات الفردية لابد ان تجعل التفاوت سائدا حتى عند تساوي الامكانات والقدرات الاخرى . فكلام القاضي الجرجاني اعتراف ضمني بتعدد طبقات القراء سواء كانت النصوص جيدة ام كانت غامضة اذ يتطلب كشف معناها الغوص في اعماق النصّ من قبل قارىء ذي صفات معينة .*

اما الناقد المرزوقي فقد قدم تصورا علميا لعملية القراءة وان جاء اهتمامه في معرض حديثه عن الطبع والصنعة حين يقول « . . . فعيار المعنى ان يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فاذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مستأنسا بقرائنه ، خرج وافيا ، والا انتقض بمقدار شوبه ووحشته وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال ، فما سلم مما يهجنه عندالعرض عليها فهو المختار المستقيم وهذا في مفرداته وجملته مراعى ، لان اللفظة تستكرم بانفرادها ، فاذا ضامها مالا يوافقها عادت الجملة هجينا . وعيار الاصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز ، فما وجداه صادقا في العلوق ممازجا في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه ، فذاك سيماء الاصابة فيه »(١) .

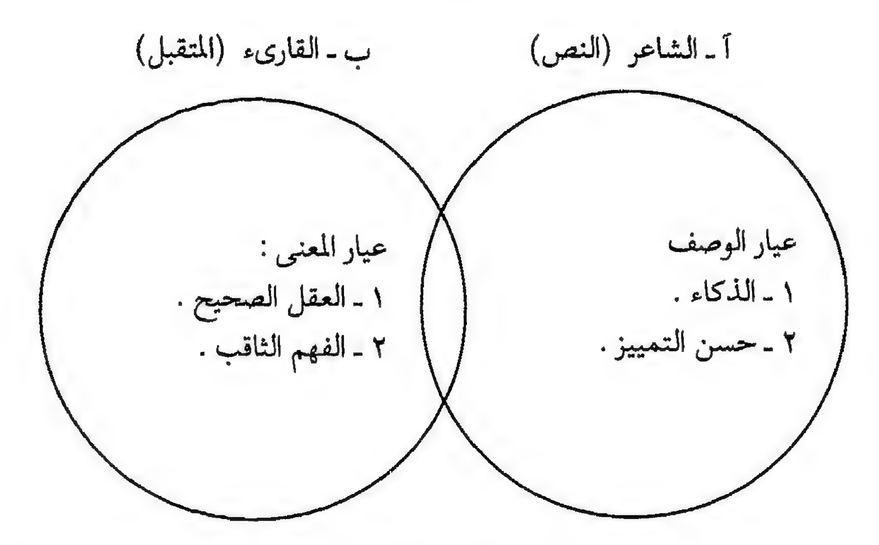
وجمع المرزوقي كما فعل القاضي الجرجاني بين منتج الخطاب والنص وتحدث عن القارىء الفائق كما يطلق عليه في النظريات المعاصرة لان عيار المعنى ، هو القارىء اي ان الشاعر ينتج الخطاب او يبدعه أَما مقدار نجاحه او اخفاقه فمن عمل القارىء . . فالقراءة الصحيحة هي التي تحدد قيمة الشعر وتكشف ميزات النص وسماته . . . وكثيرا ما تستخدم عبارتا العقل الصحيح والفهم الثاقب في مصنفات التراث ، وهذه الاوصاف تشير الى القارىء الذي جمع مزايا التجربةالشعرية والدربة المتواصلة والثقافة وانواعا من المعارف ، وطالب المرزوقي الشاعر بمثل ما طالب المتلقي او القارىء . ويمكن توضيح رؤية المرزوقي لطبيعة الخطاب الادبي بوصفه حركة

* تجدر الاشارة هنا الى آراء الفلاسفة المسلمين الذين قسموا المتلقين على قسمين : خواص وعوام (جمهور) . فالخواص «وحدهم القادرون على استخدام عقولهم في الوصول الى الحقائق العلمية المجردة بالبرهان ، وهو الذي يجعل العوام - ايضاً - عواما لانهم يستعينون بالمخيلة - عن طريق الشعر - في ادراك هذه الحقائق ذاتها . وبهذا يصبح الخواص ارفع مكانة من العوام ويكون من هؤلاء الخواص الحكام او المدبرون خاصة الذين في امكانهم ايجاذ الفضائل النظرية والعلمية في نفوس العامة» .
ينظر : د . الفت كمال . نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ١١٦ .

(١) المرزوقي . مقدمة شرح ديوان الحماسة ص ٩ .

دائبة بين الكاتب (النص) والقارىء بالمرتسم الآتي

القراءة عند المرزوقي



تمثل الدائرة الاولى الشاعر ، وقد اطلق عليها المرزوقي عيار الوصف اما الدائرة الثانية فتمثل القارىء على وفق ما جاء في رؤية المرزوقي للنص وهي عيار المعنى ، والدائرتان متلازمتان للدلالة علي تلازم العمل الادبي انتاجا وتلقيا . . وقد وضع المرزوقي شرطين لكل واحدة منهما ، ولو قارنا بين الشروط الاربعة لتبين انه جعل الذكاء من عيار الوصف اي هو من صفات الشاعر وجعل العقل من عيار المعنى اي من صفات القارىء هنا او المتلقي عامة . . وعبارة مثل العقل الصحيح تقود قطعا الى الروية والتأمل والمعاينة والفحص ، واستخدام طاقة العقل وامكاناته ، وطبعا فالمقصود ليس العقل المطلق الذي يعنيه الفلاسفة بل هو الذوق الذي يميز والعقل الذي يحكم باستخدام ادوات هذا الحكم والتمييز في العمل الفني فالعقل يعي الاشياء ويهيئها للقبول والفهم . وعلى هذا فان العقل الصحيح يرتبط بالقراءة خصوصا اكثر من ارتباطه بالانواع الاخر من التلقي كالمشافهة او السماع . ان مقارنة العامل الاول في الدائرة آ وهو الذكاء بالعامل الاول في الدائرة ب وهو العقل الصحيح ، تظهر جليا ان المرزوقي يميل الى اعتماد الطبع ، لان الذكاء مفهوم يؤدي الى مفاهيم قريبة مثل اللمحة او سرعة التقاط الاشياء وادراك تماثلاتها في الذهن ، والمطبوع من الشعراء هو المستخدم لطاقة الذكاء بأقصى مدياتها ومما يدل دلالة واضحة على ان المقصود بعيار الوصف او كما يسميه بعيار الاصابة في الوصف الشاعر تحديدا هو ان المرزوقي قرن اشارته الى هذا المعيار بمثل مشهور اذ قال «ويروى عن عمر ﷺ انه قال في زهير (كان لا يمدح

الرجل الا بما يكون للرجال)» [(١)] . ولو قارنا العامل الثاني في الدائرة أ وهو حسن التمييز بالعامل الثاني في الدائرة ب وهو الفهم الثاقب لظهر ان تأكيد المرزوقي على الفهم ذو دلالة خاصة ، لان الفهم من اولى مهام المتلقي اما حسن التمييز في الدائرة الاولى فهو يعني الشاعر وان كان هناك تقارب بين المفهومين ، بيد ان حسن التمييز يتعلق بالقدرة على اختيار اللفظ المناسب والتمييز بين الالفاظ ، لاختيار الافضل والاكثر تعبيرا عما في النفس او الاكثر سهولة وليونة . واحسب ان حسن التمييز متعلق بعيار ثالث ذكره المرزوقي في النص المقتبس وهو عيار اللفظ ولم ندرجه ضمن المرتسم لاعتقادنا انه يقع ضمن الدائرة الاولى . ان الامر الذي يجب التنبه اليه وتتبعه بدقة وحصافة وموضوعيه هو وجهة نظر المرزوقي عن صفات القراء ، وقد وجدنا فيما سبق عناية النقاد العرب بالقارىء الفائق او القراءآت الجيدة ، والقارىء الفائق من اكتملت لديه عدة القراءة وهذا مغزى حديثه في المقتبس السابق ، وقد ذهب احد الباحثين الى القول ان المرزوقي ذهب الى تصنيف الناس الى اربعة اصناف والنقاد الى اربعة اصناف [(٢)] . ولم أجد مسوغا كافيا دفع الباحث الى اجتراح هذا التقسيم ، ولا يعني هذا ان المرزوقي غير معني بأصناف القراء او ان هذه الظاهرة النقديه لا تثير اهتمامه بل المقصود ان المرزوقي حين اورد صفات النص الجيد فقد طالب بصفات تقابلها عند القارىء . . وظلت المعادلة تدور بين محورين رئيسيين ، وقد شعر المرزوقي ان القراءة مسؤولية كبرى وليست نزوة او تعاملا سطحيا وشكليا مع النص . وكأنه يريد ان يقول اذا كانت هناك تقسيمات او انواع للقراءة فهذه التقسيمات والانواع تبنى على اساس تعدد القراءآت الفائقة او الجيدة دون سواها من القراءات . . وهذا التصور اجترحناه من منهج المرزوقي في النقد وشرح النص اذ ان اساس هذا المنهج تكامل ادوات المتلقي يقول «واما ما غلب على ظنك من ان اختيار الشعر موقوف على الشهوات ، اذ كان ما يختاره زيد يجوز ان يزيفه عمرو ، وان سبيلهما سبيل الصور في العيون الى غير ذلك مما ذكرته . فليس الامر كذلك ، لان من عرف مستور المعنى ومكشوفه ، ومرفوض اللفظ ومألوفه وميز البديع الذي لم تقتسمه المعارض ، ولم تعتسفه الخواطر ونظر وتبحر ، ودار في اساليب الادب فتخير وطالت مجاذبته في التذكر (. . . .) والتداول والانبعاث ، وبان له القليل النائب عن الكثير ، واللحظ الدال على الضمير ودرى تراتيب الكلام واسرارها كما درى تعاليق المعاني واسبابها ، الى غير ذلك مما يكمل الآلةَ ويشحذ القريحة . . تراه لا ينظر الا بعين البصيرة ولا يسمع الا بأذن النصفة ولا ينتقد الا بيد المعدله ، فحكمه الحكم الذي لا يبدل ، ونقده النقد الذي لا يغير» [(٣)] . يؤيد هذا ما ذهبنا اليه سابقا وهو ان المرزوقي ينظر

---

(١) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة ص ٩ .

(٢) ينظر . د . عز الدين اسماعيل . الاسس الجمالية في النقد العربي ص ١٥٤ .

(٣) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة ص ١٤ .

الى قراءات متعددة لا الى طبقات للقراء ، لان الطبقة قد تعني التفاوت في المنزلة . . اما تعدد القراءات فلا يفترض ضرورة تفاوت المنزلات وهذا مغزى كلام المرزوقي ، ذلك لان الصفات التي ذكرها وعددّها بتفصيل ووضوح يمكن ايجادها عند عدد من القراء ، وهذا العدد الذي اكتملت ادواته الذوقية والجمالية يفضي الى تعدد القراءآت وقد تتعدد القراءآت للقارىء الواحد . وينبغي الاهتمام بإشارة المرزوقي الى المكشوف والمستور في النص ، فهناك مستويان للعمل الادبي ، احدهما يؤدي الى الآخر ، للوصول الى المعنى الخفي المستور وهو ميزة القراءة الفائقة . ان المعنى ليس مُعطى في النص ، انه متخفٍ تحت ركام من الرموز والاستعارات والاساليب الادبية والبلاغية ، ويتحصّل تحصيلا ، فمن توفرت فيه شروط تحصيل المعنى (قراءته) على وفق اشتراطات المرزوقي فقد حقق المراد واصاب المفصل .

ويكاد ابو بكر الباقلاني ان يأخذ الامر من غير الزاوية التي انطلق منها المرزوقي فاختلاف الناس في الفصاحة مؤد بطبيعة الحال الى اختلاف تقبلهم اذ يقول « . . . ولو كانوا في الفصاحة على مرتبة واحدة ، وكانت صوار فهم واسبابهم متفقة ، لتوافوا الى القبول جملة واحدة» [1] . لكن الباقلاني يشير الى النص القرآني المعجز ، ومعرفة وجوه الاعجاز اذ «لا يعرف المتوسط من اهل اللسان ، من هذا شأن ما يعرفه العالي في هذه الصفة فربما حل في ذلك محل الاعجمي في ان لا تتوجه عليه الحجة حتى يعرف عجز المتناهي في الصنعة عنه» [2] . وتقسيمات الباقلاني قائمة على من تجب عليه الحجة بعد معرفة الاعجاز في القرآن ، ومعرفة الاعجاز قائمة على من له البراعة في العلوم اللغوية وعلوم الادب ووجوه الكلام وتصريف القول .

ونقف عند حازم القرطاجني الذي اتبع طريقة المرزوقي في الحديث عن شروط انتاج الخطاب الادبي متلازما مع قراءته وتلقيه ، وكأنه يشير من طرف خفي الى ان اختلاف اساليب الشعراء يقابله اختلاف المتلقين في فهمه ، اي استعادة الاسلوب عند المتلقي على وفق المصطلح الحديث يقول «ان اساليب الشعر تتنوع بحسب مسالك الشعراءفي كل طريقة من طرق الشعر ، ويجب تصعيد النفوس فيها الى خزونة الخشونة او تصويبها الى سهولة الرقة وسلوكها مذهبا وسطا بين ما لان وما خشن من ذلك . فان الكلام منه ما يكون موافقا لاغراض النفوس الضعيفة الكثيرة الاشتقاق مما ينوبها او ينوب غيرها ، ومنه ما يكون موافقا للنفوس المقبلة على ما يبسط انسها» [3] . ان اختلاف الناس في طبيعة تقبلهم للشعرتبعا لاختلاف اذاوقهم وطرق عيشهم وبسطهم وانقباضهم مدعاة لاختلاف مستويات التلقي . لعل العوامل الثقافية والفكرية

(١) الباقلاني . اعجاز القرآن ص ٣٥ .

(٢) نفسه ص ٣٥ .

(٣) حازم القرطاجني ، المنهاج ص ٣٥٤ .

لها القسط الاكبر في تدعيم وجهة نظر حازم في هذا التصنيف ، فليس كل المتلقين يبغون متعة مجردة في الشعر ، ولا يبحثون الا عن بهرج الشعر الذي يتناغم مع حياتهم الرضية فهذا صنف واحد او طبقة واحدة من القراء . . فهناك من لا يقبل الا على الشعر الذي يرفع النفس ويتسامى بالقيم ولا يتنازل في الوقت نفسه عن المعمار الفني الراقي للشعر ، وبين هذا وذاك اصناف وطبقات تقترب او تبتعد من هذا الصنف او ذاك . هكذا فان طبقات القراء متعددة لا بسبب التحصيل والتجربة فقط بل ايضا بسبب النزوع النفسي والفكري عند القراء ويوضح حازم الامر ويجليه حين يقول «لما كان الناس بحسب تصاريف ايامهم وتقلب احوالهم كأنهم ثلاثة اصناف : ١ ـ فصنف عظمت لذّاته وقلت آلامه ، حتى كأنه لا يشعر بها . ٢ ـ وصنف عظمت آلامه وقلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها . ٣ ـ وصنف تكافأت لذاتهم والآمهم ، وكانت احوال الصنف الاول احوالا مفرحة ، واحوال الصنف الآخر احوالا مفجعة ، واحوال الصنف الوسط في كثير من الامر شاجية ، وجب ان تكون الاقاويل منقسمة بهذا الاعتبار بحسب البساطة والتركيب الى سبعة اقسام : ١ ـ اقوال مفرحة . ٢ ـ واقوال شاجية . ٣ـ وأقوال مفجعة . ٤ ـ واقوال مؤتلفة من سارّة وشاجية . ٥ ـ ومن سارّة مفجعة . ٦ ـ ومن شاجية ومفجعة . ٧ ـ ومؤتلفه من الثلاث . وكانت النفوس تختلف فيما تميل اليه من هذه الاقسام بحسب ما عليه حالها ، فانها ليست تميل الا الى الاشبه بما هي فيه» [(١)] .

هذا المقتبس الطويل من حازم ، قصدنا منه ايضاح واحدة من القضايا المهمة المتعلقة بالقراءة والتلقي ، وهي ان الاقوال تتقسم وتتنوع اذا ما تنوعت صفات القول نفسه ، ويمكن أنْ تتعدد التقسيمات انسجاما مع صفات القول ، غير ان التقسيم المفصّل الذي أورده حازم والذي كان زائدا في تفصيلاته ، وليس ميسورا تمييزه وفصله وتعيينه تعيينا دقيقا بحيث نضع لكل قسم منها ما يتوافق وينطبق عليه تمام الانطباق . ان حازما مولع بالتقسيم والتحديد المنطقي للاشياء ، وهو يصدر في ذلك عن حاسة قوية وفكر فلسفي متفتح حين لا يصرف جهات القول في اتجاه واحد ولا يضع هدفا واحدا لكل قول شعري ، يقصده الجميع ويتعاملون معه تعاملا جامدا ، وان من سلامة نهج حازم ان وضع هذه التقسيمات كلها وأخضعها للاحوال النفسية الكامنة في اعماق القارىء كما ان دلالة الاقوال المفرحة او الشاجية في الادب ليست ذات مدلول واضح ودقيق فما الذي يفرح في القول الشعري؟ سوف يتوجه الجواب الى لذة النص . وعلى هذا النحو يقسم حازم الكلام «بحسب البساطة والتركيب عشرة انحاء يختلف الناس فيما تميل بهم اهواؤهم اليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم» [(٢)] ، ومرة اخرى يربط حازم بين النفس والقول الادبي مما

(١) نفسه ص ٣٥٦ .

(٢) نفسه . ص ٣٥٤ .

يترك اثراً مباشرا على المعنى «اذ يمكن ان يزداد التركيز على استقلال المستوى النفسي للمعنى بالنظر الى الدراسات اللغوية الحديثة التي ربطت بين اللغة والنفس ، فبعض الاتجاهات يرى ان اللغة عضو ذهني وان نظرية اللغة جزء من علم النفس (. . .) فالدلالة النفسية لمصطلح المعنى تأتي من تصور اللغة ملكة نفسية كباقي الملكات النفسية الاخرى ، وهذه الملكات جميعا متصلة فيما بينها متلاقية في اصل واحد . ولما كان لكل ملكة تعبير خارجي كان المعنى النفسي او اللغة في اصولها النفسية تعبيرها الخاص او دوالها المناسبة» [1] .

ان توصل القرطاجني الى الربط بين اللغة والنفس يؤكد عناية النقد العربي بمستويات متعددة للقراءة ، لان النفوس بطبيعتها مختلفة متباينة ، لكن هذه المستويات تختلف هي ايضا باختلاف وجهة نظر الناقد فيما يجب ان تكون عليه قراءة النص . ويقدم هذا مسوغا لمحاولة تحديد انواع للقراءات الادبية ، اعتمدنا في استخلاصها على آراء النقاد العرب بصفتهم قراء العمل الادبي : ـ

١ ـ القراءة القائمة على الحس :

قدم عبد القاهر الجرجاني خلاصة لهذا النوع من القراءات ، فضلا على ما ابتكره من آراء لدعم القيمة الحسية وأثرها في تقبل النص ، ويبدو ان الحس من اكثر العوامل تأثيرا في المتلقي لما للحاسة من فعل في مجمل الحياة الانسانية . يقول عبد القاهر «وكذا تقول اذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على امضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لا ترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه اريحية وانما تسمع حديثا ساذجا وخبرا غفلا حتى اذا قلت : اذا هم ألقى بين عينيه عزمه ، امتلأت نفسك سرورا وادركتك طربه (. . .) لا تملك دفعها عنك» [2] . والسبب في هذه السرور كله هو استخدام العين الحاسة المبصرة في تمثيل المعنى وتقريبه من القارىء . وهذا التصرف في اللفظ وان كان مجازيا غير ان فعل الحس قد اضفى على قراءة النص وتقبله عنصرا جديدا ، وابرز القيمة الجمالية للنص حين قرب المفهوم الشعري من ذاكرة القارىء ، كما ان هذه الحاسة المبصرة لم تكن بمنأى عن العقل اذ قال الجرجاني « . . . ولا تقل ان ذلك لمكان الايجاز ، فانه وان كان يوجب شيئا فليس الاصل له بل لان اراك العزم واقعا بين العينين ، وفتح الى مكان المعقول من قلبك بابا من العين» [3] . يبحث عبد القاهر اذاً في العلة الكامنة والسبب الحقيقي وراء التأثير الحسي على القارىء والمتلقي فيتوصل الى انه اكثر انواع التأثير قبولا ، وان المتقبل ينفتح على

(١) د . بودرع عبد الرحمن . مصطلح اللفظ والمعنى مجلة كلية الاداب ـ فاس عدد ٤، ١٩٨٨، ص ٣٣٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ١١٥ .

(٣) نفسه ص ١١٥ .

الحس ويتفاعل مع النص الذي يجيد استخدام الحواس وان القراءة القائمة عليها هي من اكثر القراءآت فهما للنص وتمثلا له يقول « . . انس النفوس موقوف على ان تخرجها من خفيّ الى جليّ ، وتأتيها بصريح بعد مكني ، وان تردها في الشيء تعلمها اياه الى شيء آخر هو بشأنه اعلم ، وثقتها به في المعرفه احكم نحو أن تنقلها عن العقل الى الاحساس ، وعما يعلم بالفكر الى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لان العلم المستفاد عن طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا (ليس الخبر كالمعاينة)» (١) .

لكن الجرجاني لا يفصل بين قراءتين احداهما حسية والاخرى عقلية - ونحن كذلك لا نفصل بين الاثنين على الرغم من التقسيمات التي وضعناها - وكيف يمكن في العمل الادبي القائم اصلا على علاقات مجازية الفصل بين ما هو حسي وما هو عقلي؟؟ ولو دققنا في الشاهد الذي اورده الجرجاني (اذا هم القى بين عينيه عزمه) لوجدنا ان المعنى المستفاد من النص هو معنى عقلي ، طريقُهُ الحواس ، وعلى هذا فالجرجاني لا يفصل بين الاثنين ، بل يأخذهما متلازمين ، وان فضل احدهما على الآخر ، اذ ان العلاقة الحسية يستحيل تمثلها دون الاعتماد على العقل ، وقد كان الجرجاني ملتفتا الى هذه الناحية المهمة وان لم يفصح عنها الافصاح كلّه ، فهو لا يصنع معنيين منفصلين بل ينقل المعاني بين الاحساس والعقل مع منح الحس ميزة خاصة ، فقدرة الحس على اثارة المتلقي مشغل مهم من مشاغل عبد القاهرلاهميته في اغناء القراءة وتقريب المعنى وتوضيح الفهم .

٢ - القراءة القائمة على الاعتدال :

اعتنى ابن طباطبا العلوي عناية كبيرة بجمالية النص ،فعيار الشعر في جوهره بحث عن القيمة الجمالية اذ ان هذه القيمة لا توجد وتتكامل الا من خلال المتلقي . فالمتلقي هو العنصر القار في كشف النص ومعرفة ابعاده ودلالاته ، ولكن أين تكمن القيمة الجمالية للنص عند ابن طباطبا ، يحيلنا هذا السؤال الى مفهوم التناسب اذ يقول واصفا النص الشعري الجيد « . . . يلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذالسمع بمونق لفظه» (٢) ، اذن هنالك تناسب بين العقل والحس ، هذا التناسب هو موئل الجمال وموضعه في كل نص ادبي جيد ، وهو يفضي الى تناسب آخر بين المعاني والمباني . . بيد ان ادراك النسبة بين ممكنات النص هو ميزة العقل قبل الحس ويلاحظ انه في النص السابق حين وازن بين الاثنين فانه لم يشأ أن يمنح العقل ميزة التفوق اذ يقول «فاذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي ، مقوماً من أود

(١) نفسه ص ١١٥ .

(٢) ابن طباطبا العلوي . عيار الشعر ص ٤ - ٥ .

الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ولطفت مواجهه فقبله الفهم وارتاح له ، وانس به ، واذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه ونفاه (الفهم) واستوحش عند حسه به ، وتأذى به كتأذي سائر الحواس» [(١)] .

ان دلالة الفهم عند ابن طباطبا تقود الى العقل الذي يستعين بالحس لتمثل المعنى ، فالفهم هو الذي يميز ويقبل او يرفض ، وعلى الشاعر ان لا يهتك حرمة النظام اللغوي او الشعري ولا يأتي الا بما ينسجم مع المعقول الممكن ، لان ابن طباطبا قد وضع نظرية جمالية يقيس القول الشعري على وفقها ، ويقاوم كل خروج على هذه النظرية يتمثل في انتهاك نظام التوازن ، وينبغي ملاحظة الدقة المطلوبة في النص ، اي ان الشاعر محكوم برقابه العقل (القارىء) لنصه ، هذه الرقابة تنشد حسن القول كي لا يصد العقل عنه او يرفضه . . وقد يكون في هذا نوع من الاكراه العقلي يفرضه القارىء او المتلقي على الشاعر فان حرية الشاعر مقيدة بعقل المتلقي وحسه .

ويكاد عبد القاهر الجرجاني يقترب اقترابا شديدا من ابن طباطبا وقد رأيناه سابقا مناصرا للتقديم الحسي للمعنى ، لكن ترتيب الالفاظ في نظرية النظم والعلاقة بين تراكيب الكلام يدركها المرء بالملاحظة والتمعن والروية وهي ميزات لا تبتعد كثيرا عن العقل ، فهو يفسر رفضه ورفض جميع النقاد لبيت الفرزدق المشهور لفرط ما تداوله النقاد :

وما مثله في الناس الا مملكا ابو امه حي ابوه يقاربه [(٢)]

بالقول «فانظر أيتصور ان يكون ذمك للفظه من حيث انكسرت شيئا من حروفه ، او صادفت وحشيا غريبا ، او سوقيا ضعيفا ، ام ليس الا لانه لم يرتب الالفاظ في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر فكد وكدر ومنع السامع ان يفهم الغرض الا بان يقدم ويؤخر ، ثم اسرف في ابطال النظام ، وابعاد المرام وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صوره ولكن بعد ان يراجع فيها باب من الهندسة لفرط ما عادى بين اشكالها ، وشدة ما خالف بين اوضاعها»[(٣)] .
فرفض الجرجاني قائم على سبب أساسي هو مدى انسجام الشاعر مع النظام اللغوي المتعلق بتركيب الجملة وتلاعبه بمخيلة المتلقي فاشاع فيها اضطرابا وعسرا في الفهم بدلا من اغرائه ودفعه الى تمثل المعنى .

٣ ـ القراءة القائمة على المبالغة :

كثر الاستشهاد بأنواع المبالغات وصورها التي يوردها النقاد والبلاغيون دليلا على خروج

(١) نفسه ص ١٤ .
(٢) شرح ديوان الفرزدق . ص ٣٩ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة . ص ٢٠ .

الكلام عن المعهود وابتعاده عن الالفة ، ويعنينا في هذا الموضع تأثير المبالغة في تكييف مسار القراءات الشعرية ، واختلاف النقاد في ذلك فقد قدم كل من ابي بكر الصولي وابن سنان الخفاجي قراءتين مختلفتين لبيت ابي تمام الشهير «لا تسقني ماء الملام . . .» اذ قال ابن سنان « . . قال ابو بكر محمد بن يحيى الصولي ، كيف يعاب ابو تمام اذا قال ماء الملام؟ وهم يقولون ـ كلام كثير الماء ـ وقال يونس بن حبيب في تقديم الاخطل : لانه اكثرهم ماء شعر ، يقولون ـ ماء الصبابة ، وماء الهوى يريدون الدمع وقال ذو الرمة :

أإن توهمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة من عينيك مسجوم

(. . .) وهذه جملة ما قاله ابو بكر ، وهي غير لائقة بمثله من أهل العلم بالشعر» [(١)] . وقراءة الصولي قائمة اصلا على الدفاع عن شعر ابي تمام في وجه خصومه ومنتقديه ، وبذلك فقد أوجد مسوغات عدة لقول ابي تمام مستشهداً بكلام العرب ، واهم قضية طرحها في هذا الشأن حمل اللفظ على اللفظ دون ان يشير ابن سنان الى ذلك اذ يقول « . . . قال في اوله : لا تسقني ماء الملام . وقد تحمل العرب اللفظ على اللفظ فيما لا يستوي معناه . قال الله عز وجل (وجزاء سيئة سيئة مثلها) والسيئة الثانية ليست بسيئة لانها مجازاة . . .» [(٢)] . لكن ابن سنان تمسك بالشطر الاول من رأي الصولي وبين عدم اصابته اذ قال معلقا على قراءة الصولي «وهي غير لائقة بمثله من اهل العلم بالشعر ، لان قولهم ـ كلام كثير الماء ، وماء الشباب ، وقول يونس ان الاخطل اكثرهم ماء شعر انما المراد به الرونق ، كما يقال ـ ثوب له ماء ـ ويقصد بذلك رونقه ولا يحسن ان يقال شربت اعذب من ماء الثوب ـ كما لا يجمل ان يقال ـ ما شربت اعذب من ماء هذه القصيدة ، لان هذا القول مخصوص بحقيقة الماء لا بماء هو مستعار له ، وابو تمام بقوله (لا تسقني . .) ذاهب عن الوجه على كل حال ، ثم لا يجوز ان يريد هنا بالماء الرونق لان الملام لا يوصف بذلك» [(٣)] .

ان الخلاف في القراءتين مبني على تأويل الاستعارة في (ماء الملام) وهذا الخلاف عند ناقدين مهمين لا بد ان يستند الى اساس معرفي او منطقي ، وكلاهما استخدم معارفه وشواهده لاثبات صحة قراءته ، فقد مثل هذا البيت وكثير من ابيات ابي تمام مثالا للخروج على السمت النقدي والمواضعات الذوقية وقد عدّ الصولي هذا الخروج معنى جديدا ولم يقطع صلته بما ثبت في الذاكرة من المعاني . . ويكاد حازم القرطاجني يلتقي مع ابن سنان حين عاب النقاد الذين «استحسنوا من المبالغة ما خرج عن حد الحقيقة الى حيز الاستحالة» [(٤)] . اذ ان ما يراه حازم في صناعة البلاغة على ان «ما ادى الى الاحالة قبيح» [(٥)] . اذ لا بد ان يقع القول الادبي في

(١) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ص ٢٠ .
(٢) ابو بكر الصولي . اخبار ابي تمام . ص ٣٥ .
(٣) ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ص ١٣١ ـ ١٣٢ .
(٤) حازم القرطاجني . المنهاج ص ١٣٣ .
(٥) نفسه ص ١٣٣ .

الحيز الممكن ، فاذا اغرق الشعر في المبالغة تلاشت غاياته في التوجيه والبناء ونشر الفضيلة على وفق ما يراه الفلاسفة ، يقول حازم «فمدار الاوصاف اذن ـ بالنظر الى ما يستساغ ويؤثر ـ انما هو ما كان واجبا واقعا ، او ممكنا معتاد الوقوع ، او مقدره» [(1)] . ان الممكن الوقوع هو الذي يساعد القارىء على التوصل الى المعنى ، وفهم المقاصد الدقيقة للقول الادبي ، فوجهة نظر حازم وان كانت شائعة في النقد غير انها تلتقي في واحد من الغايات المهمة ، هي الحرص على سلامة التلقي فلا يضيع المعنى في متاهة من المبالغات البعيدة ، فهو يريد الحفاظ على القراءة معافاة وعلى المتقبل وهو قادر على حل اشكالية النص الممكن لا النص المستحيل .

٤ ـ القراءة القائمة على الايجاز * :

ليس خافيا ان الشعر هو فن اللمحة الجامعة المعبّرة ، وطبيعة الشعر مساوية في بعض الوجوه للبلاغة ، فالايجاز دون خلل من صفات القول البليغ ، وقد قدم بعض النقاد العرب تصورا مهما للقول البليغ يقول ابن البناء المراكشي «البلاغة هي ان يعبر عن المعنى المطلوب عبارة يسهل بها حصوله في النفس متمكنا من الغرض المقصود وليس كل واحد من الناس يسهل عليه الوجيز ، ولا كلهم لا يفهم الا من البسيط بل هم على ثلاث رتب : منهم من يكتفي بالوجيز ويثقل عليه البسيط ، ومنهم من لا يفهم الوجيز بل البسيط المتوسط ، فلذلك انقسم الخطاب في البلاغة الى الايجاز والمساواة والتطويل وبحسب الاغراض من الخطابة أيضا» [(2)] . يقدم المراكشي في المقتبس السابق مستويات للقراء وتترتب على هذه المستويات ضرورة انواع للقراءآت ، غير ان ما يؤخذ على ابن البناء انه مزج القول البلاغي بالقول الخطابي فاذا كان

---

(١) نفسه .

* المقصود بالايجاز هو الايجاز بمعناه البلاغي الذي «يتوخى منه تحقيق الاسلوب الفني المبدع . وهو على هذا الاساس وحي واشارة الى المعنى ، وليس تعبيرا متقصيا عنه ، وهو المستحسن عند ابي عثمان الجاحظ اذ يقول (رب كلمة تغنى عن خطبة وتنوب عن رسالة ، بل رب كناية تربى عن افصاح ، ولحظ يدل على ضمير ، وان كان ذلك الضمير بعيد الغاية قائما على النهاية) اي ان الايجاز بهذا المعنى هو الذهاب الى المعاني الكثيرة باللفظ القليل ، من طريق تأول ما لم نقله ، او هو الايجاز بالقصر كما اسماه البلاغيون بعد الجاحظ . وقد وقف عنده ابو عثمان وقفات متعددة وتحدث عنه بشكل اعمق من حديثه عن النوع الاول . وربما يكون مرد حديثه المسهب عنه ، الى ان الايجاز بالحذف شيء يخص من حيث التفصيل علماء النحو لا البلاغة في حين ان الايجاز بالقصر وسيلة تعبيرية» ينظر : الجاحظ : البيان والتبيين ٢/٧ وينظر ادريس بنمليح . الرؤية البيانية عند الجاحظ ص ٢٣٨ . ويقول ابو الحسن الرماني «واذا عرفت الايجاز ومراتبه وتأملت ما جاء في القرآن منه ، عرفت فضيلته على سائر الكلام وهو علوه على غيره من سائر الكلام ، وعلوه على غيره من انواع البيان . والايجاز تهذيب الكلام بما يحسن من البيان ، والايجاز تصفية الالفاظ ، من الكدر وتخليصها من الدرن ، والايجاز البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الالفاظ ، والايجاز اظهار المعنى الكثير باللفظ اليسير» النكت في اعجاز القرآن .ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص٧٣ .

(٢) ابن البناء المراكشي ، الروض المريع في صناعة البديع ص ٨٧ .

القول البلاغي يشمل الشعر ضمناً فإن القول الخطابي بعيد عن الشعر ، وقد صنع المبرّد من قبلُ الصنيع نفسه ، ومزج بين قواعد الصناعتين وتجلى ذلك في حديثه عن الاستعانة اذ يقول عنهما «ان يدخل في الكلام ما لا حاجة بالمستمع اليه ليصلح به نظما او وزنا» [(١)] وقدم توضيحا للاستعانة عندما ضرب امثلة لها «كنحو ما تسمعه في كثير من كلام العامة قولهم الست تسمع؟ اين انت؟ وما أشبه هذا وربما تشاغل العيي بفتل اصبعه ومس لحيته» [(٢)] . وواضح ان هذا الكلام يتعلق بالخطابة اكثر من اي نوع آخر . وعليه فان قارىء الشعر لا بد ان يمتلك مقومات هذه القراءة وهي ليست سهلة ولا ميسورة ، انما يجب تحصيلها ،وجمعها ، وقد يحتاج القارىء من الخيال قدر ما يحتاجه منتج الخطاب ، وهذا دليل على فصل بين الشعر والخطابة ثم ان قراءة الشعر ليست ميسورة للجميع ، ولا سيما صفات الشعر الجيد الذي هو تكثيف المعنى وإيجازه دون خلل او اضطراب في الصورة الفنية . . . لذا يصح ان نفرز نوعا من القراءة قائمة على الايجاز . . ومن الايجاز قول الاعرابي في صفة الذئب :

اطلس يخفي شخصه غباره　　　في شدقة شفرته وناره

فقوله في الشفرة والنار إيجاز مليح ، ومن الايجاز البديع قوله عزوجل ﴿وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء اقلعي ، وغيض الماء ، وقضي الامر ، واستوت على الجودي ، وقيل بعدا للقوم الظالمين﴾ وقوله تعالى ﴿خذ العفو ، وامر بالمعروف واعرض عن الجاهلين﴾ فكل كلمة من هذه الكلمات في مقام كلام كثير ، وهي على ما ترى من الاحكام والايجاز . وقال النبي ﷺ للانصار «انكم تكثرون عند الفزع ، وتقلون عند الطمع» وقال «كفى بالسلامة داء ،ومثل هذا كثير في كلامه ﷺ ومن أولى منه بالفصاحة والايجاز؟ وقد قال «اعطيت جوامع الكلم» [(٣)] .

يمكن القول اذاً ان هناك اتجاها في القراءات يفضل الايجاز بل يجعله فنا بلاغيا مهما ، لاسيما وان الكلام العربي المأثور قائم كله على هذا الفن ، غير ان بعض النقاد يميل الى حد الوسط في كل شيء فـ «خير الامور اوسطها» [(٤)] كما يقول ابن رشيق ، غير ان ابن رشيق نفسه سرعان ما يتناسى حد الوسط الذي فضله وطالب به ليثني على المطيلين من الشعراء فيقول « . . غير ان المطيل من الشعراء اهيب في النفوس من الموجز وان أجاد» [(٥)] . ومع ذلك فان النقد العربي حافل بالرأي الذي يقف مع الايجاز فنا ادبيا وبلاغيا ويعده الغاية القصوى في الجودة .

(١) المبرد . الكامل ١/ ٣٠ ـ ٣١ .

(٢) نفسه ١/ ٣٠ ـ ٣١ .

(٣) ابن رشيق القيرواني . العمدة ١/ ٢٥٠ ـ ٢٥٢ .

(٤) نفسه ١/ ١٨٧ .

(٥) نفسه ١/ ١٨٧ .

ـ٤ـ

توجيه القراءة ـ أثر المتلقي في صوغ العمل الادبي

ـ أ ـ

توقف النقد العربي في مراحله المتعاقبة امام الظاهرة الادبية مقلبا وجوهها واضعا امكاناته في تلمس العلاقة المتحكمة في كل من النص والقارىء او المتقبل ، وأزاء تقدم الازمان بالنقد العربي ونضج ادواته وآلياته الفنية والفكرية ، خرجت الى الوجود نظرات جديدة وانساق من النظر النقدي واساليب معتمدة على اصول ثابتة تبني على وفقها الحكم والرأي . . ومما يدعم ذلك ان الظاهرة النقدية بصفتها ممارسة عملية واسعة داخل نظام الادب ، تندمج بالرؤية الثقافية للعصر ، مستجيبة للواقع الثقافي وما يطرأ عليه من تحولات ، تدفع باتجاه توجيه النص وتفسيره او تأويله .فهناك فئة من النقاد عملت على توسيع افق القراءة بتوجيه النص نحو مسارات تأويليه معينة ، وفضاءات محددة انسجاما مع المعطى الثقافي للعصر ومع الهدف الثقافي او الفكري للناقد ، وبدافع تحسين القراءة ، فاذا كانت عملية التلقي بمجملها تفاهماً بين منشيء الكلام ومستقبله ، فان توجيه القراءة علامة على تمثل هذه العلاقة وتقدير اهميتها وقيمتها . . قال ابو سليمان الخطابي «قلت في اعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه الا الشاذ من آحادهم وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النفوس ، فانك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا ، اذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة والحلاوة في حال ، ومن الروعة والمهابة في اخرى (. . . .) تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور حتى اذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها من الوجيب القلق ، وتغشاها الخوف والفرق تقشعر منه الجلود ، وتنزعج له القلوب ، يحول بين النفس وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها»(١) .

يلخص المقتبس السابق جانبا من جهد طويل شمل النقد العربي في عصوره كلها ، وأثر تأثيرا واسعا على طريقة قراءة النصوص الادبية والشعرية خاصة ، فلم يكن النص القرآني محفزاً على قراءة وافية للنص الادبي فقط ولم يكن اغناء لفكر الناقد حسب بل كان الى جانب ذلك منهجا قويما متماسكا يغري الناقد بشحذ ادوات دقيقة للدخول الى عالم النص . . ان اكتشاف جانب من قيم النص القرآني في ابعادها اللغوية والبلاغية والادبية منح القارىء ميزة الفحص والتقصي في نصوص الشعر العربي ، فوجه بعض النقاد جهدهم لكشف ما عليه الكلام المعجز

---

(١) ابو سليمان الخطابي . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص ١٢ .

من جمال ورصانة وسبك محكم فاذا قارنوا هذا بالشعر العربي لا سيما شعر ما قبل الاسلام ، ظهر البون واسعا بين نوعين من الكلام «كلام» لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه وهو القرآن وكلام اذا فتشت عن عيوبه وجدتها وهو الشعر . اما الاسباب الدافعة الى المقارنة بين القرآن والشعر فترجع الى حرص النقاد والبلاغيين على تنزيه النص القرآني من بعض الدعوات التي تقول بأن الشعر في بعض نماذجه شبيه بالقرآن فانبرى الفكر النقدي العربي لمقاومة هذا الاتجاه الغريب وقدم قراءآت نقدية لبعض نصوص الشعر العربي ، معتمدة اصلا على كشف ما تحويه هذه النصوص من ضعف وتداع . . وضع الناقد المستقبل نصب عينيه وهو يقرأ نصوصا من الشعر ، واتجه بالمسار الشعري نحو تأويلات محددة حفاظا على الهدف والمنطلق وهو ان القرآن الكريم نسيج وحده معنى ولفظا . يقول الباقلاني «ونظم القرآن جنس متميز واسلوب متخصص ، وقبيل عن النظير متخلص ، فاذا شئت ان تعرف عظم شأنه فتأمل ما نقوله في هذا الفصل لأمرئ القيس في اجود اشعاره وما نبين لك من عواره على التفصيل ، وذلك قوله :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمأل [(١)]

فقد وضع البلاقلاني مزايا النص القرآني - وهو كلام معجز - اساسا ومنطلقا للنظر في شعر امرئ القيس وغيره من الشعراء وسوغ ذلك اعتمادا على معطيات العصر الفكرية . بيد ان توجيه القراءة الشعرية على وفق هذا المنطلق سوف يوصل الى نوع واحد من القراءة ، وهي القائمة على تسقط العيوب دون الاهتمام بجوانب الابداع الشعري ، يقول الناقد معلقا على مطلع قصيدة امرئ القيس «تأمل - ارشدك الله - وانظر هداك الله - انت تعلم انه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعرا ، ولا تقدم به صانعا . وفي لفظه ومعناه خلل ، فأول ذلك انه استوقف من يبكي لذكر الحبيب ، وذكراه لا تقتضي بكاء الخلي ، ، وانما يصح طلب الاسعاد في مثل هذا ، على ان يبكي لبكائه ويرق لصديقه في شدة برحائه ، فأما ان يبكي على حبيب صديقه وعشيق رفيقه فأمر محال . .» [(٢)] .

وخلاف ما هو معهود في النقد يركز الباقلاني على مسألة جزئية ليست اساسية في سياق النظم الشعري متغاضيا عن عادة الشعراء باستدعاء الصحب والرفقاء ، وهذا الاستدعاء ليس حقيقياً غالبا بل هو مجازي وان الشاعر قد يخاطب نفسه ليس الا . . . وهي كلها استخدامات

---

(١) الباقلاني . اعجاز القرآن ص ٢٤٣ - ٢٤٤ . ديوان امرىء القيس . تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، ط٣ ، ٩٦٩ ص ٨ .

(٢) نفسه ص ٢٤٤ . ديوان امرىء القيس ص ١٠ .

خاصة بالقصيدة العربية قبل الاسلام ، وما ضر بعد ذلك لو بكى الصديق لصديقه وتأسى لأساه؟ أليس ذلك من علامات الوفاء والكرم العربي المعروف؟؟

يقول محللا بيتي امرىء القيس :-

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل ... وان كنت قد ازمعت صرمي فأجملي

أغرك مني ان حبك قاتلي ... وانك مهما تأمري القلب يفعل [(١)]

«فالبيت الاول فيه ركاكه جدا ، وتأنيث ورقة ولكن فيها تخنيث . ولعل قائلا يقول ان كلام النساء بما يلائمهن من الطبع اوقع وأغزل؟ وليس كذلك ، لانك تجد الشعراء في الشعر المؤنث لم يعدلوا عن رصانة قولهم ، والمصراع الثاني منقطع عن الاول بما يلائمه ولا يوافقه وهذا بين لك اذا عرضت معه البيت الذي تقدمه ، وكيف ينكر عليها تدللها والمتغزل يطرب على دلال الحبيب وتدلله؟ والبيت الثاني قد عيب عليه ، لانه قد اخبر ان من سبيلها ان لا تغتر بما يريها من ان حبها يقتله ، وانها تملك قلبه فما اقرته فعله ، والمحب اذا أخبر عن مثل هذا صدق ، وان كان المعنى غير هذا الذي عيب عليه ، وانما ذهب مذهبا آخر وهو انه اراد ان يظهر التجلد ـ فهذا خلاف ما اظهر من نفسه فيما تقدم من الابيات ، من الحب والبكاء على الاحبة ، فقد دخل في وجه آخر من المناقضة والاحالة في الكلام» [(٢)] .

وجريا على طريقته في قراءة الابيات المتقدمة قدم الباقلاني قراءة سلبية لشعر امرىء القيس قائمة على اظهار التناقض في المعاني . . وليس هنا مقام الدفاع عن امرىء القيس او قارئه الباقلاني ، فالمهم هو كشف المرجعيات الفكرية وأثرها في توجيه القراءة فقد استخدم الناقد دون شك مهارات لغوية ومعرفية عديدة لاسقاط قصيدة امرىء القيس من المنزلة التي وضعها لها النقاد والقراء . وحشد طاقة غير خافية من النظر النقدي لهذا الغرض على الرغم من انه بين الفينة والاخرى يكشف جوانب من الجمال والحسن في القصيدة ذاتها وان جاء ذلك على ندرة واستحياء [(٣)] . وليس ذلك الا لانه اراد مسبقا ان يثبت ضعف النص الشعري وتهافته مقارنةً بتماسك آيات القرآن الكريم . . وكان يمكن الاكتفاء بتفسير نصوص القرآن وتقديم قراءات عميقة لها ، تكشف مزاياها الخاصة والمتفردة ، وقد فعل ذلك كثير من النقاد دون ان يقيموا موازنةً بين القرآن والشعر الا في مواضع معينة يقتضيها مقام القراءة . ويلاحظ طرافة ما اورده ابو سليمان الخطابي من قراءة لبعض النصوص وتحليلها تحليلا فنيا جميلا يكشف عن ذوق ومعرفة

---

(١) امرىء القيس ص ١٠ .

(٢) اعجاز القرآن ص ٢٥٦ .

(٣) ينظر قراءة الباقلاني للقصيدة كاملة في كتابه اعجاز القرآن في الصفحة ٢٤٣ وما بعدها .

بمواطن الجمال في الكلام ، وقد اثبت في آخر رسالته وجها آخر للاعجاز القرآني ذهب عنه الناس كما يقول ، وذلك هو صنع القرآن بالقلوب وتأثيره في النفوس ، ويلاحظ ان هذه الفكرة دار حولها بحث عبد القاهر الجرجاني في (اسرار البلاغة) اذ اعتبر مصدر الكلام في البلاغة تأثيره في النفوس [(١)] .

كانت قراءة الباقلاني اذن توجيهية ، بمعنى انها قد عنيت بقارىء خاص ذلك الذي اخذته الحيرة بين النص القرآني وجودة شعر امرىء القيس او بعض الشعر العربي والا فالنص القرآني مدل على نفسه باعجازه . بيد ان هناك طريقة اخرى في التوجيه القِرائي احدثها بعض الشعراء في تفسير اشعارهم وتأويلها لا سيما الشعراء المتصوفة ، كما قام به ابن عربي في كتاب (ذخائر الاعلاق) الذي خصص لشرح ديوانه (ترجمان الاشواق) . . لقد ادرك ابن عربي ان القارىء ربما اساء فهم بعض الاشارات التي يحتويها القاموس الصوفي ، فأراد على طريقة المتصوفة في الكشف وايضاح المعنى وتسويغ استخدام الالفاظ في معان بعيدة تقديم ما يساعد على فهم المغزى ، فأوجد انموذجا آخر لتوجيه القراءة يقول ابن عربي في تفسير البيت التالي وهو من شعره : ـ

انی عجبت لصب من محاسنه   تختال ما بين ازهار وبستان [(٢)]

«فقلت لا تعجبي ممن ترين فقد ابصرت نفسك في مرآة ، قالت : يعني الحضرة الالهية ، عجبت لصب يعني المائل اليها بالمحبة ووصفها بالتعجب من باب قول النبي ﷺ «ان الله يتعجب من الشاب ليست له صبوه» وقوله : من محاسنه تختال ما بين ازهار وبستان يعني بالازهار الخلق والبستان المقام الجامع وهي ذاته ووصفه بالخيلاء مناسبة بقولها عجبتُ ومن باب قول عتبة الغلام لما اخذ يختال ويتيه في مشيته فقيل له في ذلك فقال وكيف لا اتيه وقد اصبح لي مولى واصبحت له عبدا» [(٣)] . وابن عربي قدم الشرح على لسان شخص آخر قارىء للديوان ومفسره وهو ام (النظام) صاحبته وملهمتُهُ على قول الشعر ، غير ان الامر لم يختلف كثيرا ولا قليلا لان المرآة صاحبة التفسير وبسبب نزوعها الصوفي وقربها الروحي والمادي من ابن عربي شرحت الديوان على وفق ما يريده ابن عربي ويتمناه ، فقدم اقوالها موحيا انها الوحيدة القادرة على الوصول الى المغزى الحقيقي . واحسب ان شرح ابن عربي لديوانه وتأويل رموزه ، يختلف عن قراءات الناقد او الشارح او المفسر ، لانه قصد غلق فضاءات النص وايحاءاته ، بينما تقدم قراءات الاخرين الا وجه المحتملة لقراءة النص . . ان التوجيه القرائي تنازل عن ذلك كله

(١) ينظر ابو سليمان الخطابي . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص ١٢ .
(٢) محيي الدين بن عربي . ذخائر الاعلاق ص ٤٣ .
(٣) نفسه .

تسليما بالهدف النهائي للعرفانية الصوفية . . فالشعر طريق للكشف عن الوجد والعشق الالهي ، وهو واحد من طرق تجسيد هذا الكشف بالقول بعد ان تكشف قبلا بالعرفان . . فالصوفي ينقل مواجيده بالشعر بعد ان حل التصوف في النفس وسكن الوجدان . . واذا كان ثمة جمال في الشعر فهو لا يأتي الا من قناة واحدة تلك الموصلة الى الغياب في الحضرة الالهية التي تمنح الصوفي وجودا اعمق من كل وجود . وعلى وفق هذا الفهم فان الشاعر الصوفي معني أيّما عناية بالمتقبل لان المهمة تتعدى التأثير الجمالي البحت الى محاولة التأثير في البنية العقلية والفكرية . فالصوفي يعد نفسه صاحب رسالة تقتضي دمج وعي القارىء بوعي النص والشعر مثلما هو كشف فهو ايضاً اداة لهذا الكشف وهذا يفسر كثرة الشعر الصوفي في القرون الهجرية المتأخرة بعد ان نضج الفكر الصوفي وتكاملت ادواته الفنية منذ القرن السادس وماتلاه .

يعد عبد القاهر الجرجاني انموذجا في تاريخ النقد في قراءة الشعر دون اقامة موازنة مطولة بين القرآن والشعر بل اعتمد نظاما جديدا في رؤية الاشياء متمثلا في نظرية النظم وتعليق الكلم بعضها ببعض ، فالنص الادبي هو وحدة متماسكة الاجزاء ومترابطة ويجب النظر اليه في وحدته وبنيته الكلية . لذا فهو لم يوجه قراءته توجيها قسريا بل جعل القراءة تقدم نفسها على وفق نظام فني وفكري متماسك وهو لم يتدخل لكي يؤول النص في قالب فكري موضوع سلفا ، بل جعل القراءة تكون مشروعيتها الخاصة ما دامت تستند الى وضوح الاداة وسلامة الالة النقدية . . فالتوجيه لم يكن ظاهرا في قراءات الجرجاني بل كان متخفيا يدركه القارىء ويشعر به على نحو من الانحاء فهو حين يشير الى بيت بشار الشهير : ـ

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا　　　وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يقول « . . . فبيت بشار اذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسرا من الذهب فيذيبها ثم يصبها في قالب ، ويخرجها لك سواراً او خلخالا ، وان انت حاولت قطع بعض الفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ويفصم السوار . وذلك انه لم يرد ان يشبه (النقع) بالليل على حدة و (الاسياف) بالكواكب على حدة ، ولكنه اراد ان يشبه النقع والاسياف تجول فيه بالليل في حال ما تنكدر الكواكب وتتهاوى فيه ، فالمفهوم من الجميع مفهوم واحد ، والبيت من اوله الى آخره كلام واحد (. . . .) فقد اراك ذلك ان لم تكابر عقلك ان (النظم) يكون في معاني الكلم دون الفاظها ، وان نظمها هو توخي معاني النحو فيها» (١) .

لقد قرب الجرجاني مقصده المعيّن في المثال الذي قدمه ، فان النفع بالسوار او الخلخال ينعدم

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص٤١٤ .

لو انكسر او نقص جزء منه ، ولا يكتمل جماله ولا تتعين خلابتُهُ الا باكتماله وحسن صناعته ، ثم نقل وجهة نظره هذه الى القيمة الجمالية للادب التي تتجلى في وحدة العمل الادبي الكلية وانسجام معانيه وانتظامها داخل وحدة فنية متماسكة ، ويعيد الجرجاني في هذه القراءة لبيت بشار انتاج النص ويركبه تركيبا جديداوقد التفت الى القصد الذي ضمنه الشاعر في هذا البيت ، اذ وضع بشار هذا البيت استجابة للمتقبل الذي اعتاد على رؤية بيت امرىء القيس الذي يضرب به المثل في تشبيه شيئين بشيئين :-

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

إذا اعتاد المتقبل على صورة بيت امرىء القيس ، فأراد بشار مفاجأة وعيه ببيت يضاهيه جودة وحسن تشبيه ، اي ان القارىء او المتقبل الضمني كان حاضرا في مخيلة الشاعر لحظة الكتابة ، وانه كان مساهما في خروج البيت على هذه الصورة .

ب

لم يكن المنشىء يمتلك الحرية المطلقة في كتابة النص فهو يرجع الى عدد معين ومعروف من سنن الكتابة ، ويشكل الخروج عليها او التغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة واعرافها ، هذه السنن هي خبرات قراء تجمعت على مدى العصور ، وأصبحت دلائل وامارات تسكن مخيلة الشاعر دون ان تستطيع اهمالها . فالوزن والقافية والشروط الصحيحة للاستخدام قواعد على الشاعر ان يلتزم بها وهي واحدة من جملة مواضعات تضمن سلامة النص الادبي . اول من اختط هذه الاساليب ابن قتيبة في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) اذ وضع اسسا لكيفية بناء القصيدة ، ينبغي على الشاعر ان يركن اليها ، اذا ما اراد لشعره ان يلاقي قبولا حسنا ويصل الى اعلى مراتب الجودة «فالشاعر المجيد من سلك هذه الاساليب وعدل بين هذه الاقسام فلم يجعل واحدا منها اغلب على الشعر ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ الى المزيد»(١) .

وقد اوضح ابن قتيبة قدرا مهما من هذه الاقسام تتعلق باغراض النسيب والوصف والمديح وهي تكاد تشمل اغراض الشعر المعروفة . وربط بين البكاء على الديار والنسيب لغرض واضح ، كي «يميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه و يستدعي له اصغاء السامع اليه» (٢) . وهناك سبب مهم يدعو الشاعر للوصف ، وهو وصف الرحلة والظعن ، اذ ان وصف الرحله قريب من النفس . اما المديح فهو الباب المفضل والواسع عند ابن قتيبة وهو يأتي في المرحلة الاخيرة

---

(١) ابن قتيبة . الشعر والشعراء ص٢١ .

(٢) نفسه ص ٢٠ .

من ترتيب القصيدة بعد ذكر الديار والوصف ، والغرض منه حث الممدوح ودفعه لان يكون اكثر سماحة في عطائه[1] .

هذه السنن الكتابية التي تتوسع بعد عصر ابن قتيبة وتضاف إليها خبرات جديدة ، دفعت بالشاعر الى التوقف عند اهم نقطة جوهرية في عملية الابداع الشعري كلها وهي القارىء الضمني ، اذ ان هذه القواعد ما وضعت الا استجابة لدواعي القراءة ، فالشاعر ليس مفوضا في النص تفويضا كليا بل هو محكوم بوجهة نظر القارىء أو المتقبل . وقد وضع ابو هلال العسكري تعريفا دقيقا للبلاغة يؤكد طبيعة العلاقة المتحكمة بين متقبل النص ومنتجه ، فيقول «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن» [2] .

يضعنا هذا القول امام حقيقة مهمة تنبه اليها الفكر النقدي العربي في مراحل مبكرة وهي ان العمل الادبي تعاقد بين الكاتب والمكتوب له والنص هو الرابط يجمع بين الاثنين ، اي ان النص الشعري وإن صدر من الشاعر فقط ، غير ان المتقبل اسهم في ولادته وايجاده وان هذا الفعل من جانبه لم يكن هامشيا او ثانويا بل كان فعلا خلاقا بدليل ان أبا هلال وضع تمكن المعنى في نفس الشاعر مثل تمكنه في نفس المتلقي ، وكأن هذا الاخير قد تحمل نصفا والشاعر تحمل النصف الاخر . . ولا يقلل هذا من اهمية الجهد الذي يبذله الكاتب في اطار العملية الابداعية ، فهو يعني ان هناك تآلفا بين الاثنين واعباء اضافية على الشاعر ان يتجاوب معها وان يتحملها لكي يكون قوله الادبي سليما ، وتتمثل هذه الاعباء بالقارىء الضمني الذي يوجه بعض مسارات القول .

لقد استوعب غرض المديح كما هائلا من آراء النقاد العرب وجرت حوله وبشأنه مناقشات كثيرة ، لان المديح غرض واسع يمكن مد حدوده لتشمل النسيب الذي هو نوع من انواع المديح والرثاء وهو مديح الميت ، ويبتعد الهجاء عنه صانعا نقيضاً طبيعيا له ، وازاء هذا الغرض الشعري الواسع والمهم والذي كتب فيه جل الشعراء العرب تعددت قيود القارىء الضمني وتوسعت بعد ان فرض وجوده على المنشىء .

وقد تعامل النقد العربي مع غرض المديح عن طريق المتقبل الضمني الذي يعد واسطة بين الكاتب والمتقبل الحقيقي وهو الممدوح يقول ابو هلال العسكري «من عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس ، من العقل والعفة والعدل والشجاعة الى ما يليق بأوصاف

---

(١) نفسه . ص ٢١ .

(٢) ابو هلال العسكري . الصناعتين ص ١٦ .

الجسم من الحسن والبهاء والزينة ، كما قال ابن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان .

يأتلق التـــاج فوق مفرقـــه على جبيـــن كأنـه الذهـب

فغضب عبد الملك وقال : قد قلت في مصعب

انما مصعب شهاب من الله تجلت عـن وجهـه الظلماء

فاعطيته المدح بكشف الغمم وجلاء الظلم واعطيتني من المدح مالا فخر فيه ، وهو اعتدال التاج فوق جبيني الذي هو كالذهب في النضارة»[1] .

واعتراض المتلقي الحقيقي لم يوجد العرف لانه موجود اصلاً في المتلقي الضمني الذي اوضح طبيعة تأثيره بجلاء ابو هلال في المقتبس السابق .

وقد تصل اعراف التقبل في المدح الى درجة اكراه الشاعر على قول مالا يريد قوله فان ذكره فقد فعل ذلك كرها لاحبا ورغبة ، وهو نوع من القيد الحقيقي الذي يفرض على الشاعر ولا مناص من الالتزام به ، فمن يخرج على قواعد الصناعة المدحية يعاب في ذلك اشد العيب ، فمقام المديح يقتضي نوعا من القول ، كما يوضح ذلك ويثبته ابن رشيق «وسبيل الشاعر ـ اذا مدح ملكا ـ ان يسلك طريقة الايضاح والا شادة بذكر الممدوح ، وان يجعل معانيه جزلة ، والفاظه نقية ، غير مبتذلة سوقية ، ويجتنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل ، فان للملك سآمة وضجرا ، ربما عاب من اجلها ما يعاب ، وحرم من لا يريد حرمانه ، ورأيت عمل البحتري ـ اذا مدح الخليفة كيف يقل الابيات ، ويبرز وجوه المعاني فاذا مدح الكتاب عمل طاقته وبلغ مراده»[2] .

ويلاحظ ان الصفات التي وضعها ابن رشيق لشعر المديح في بعض جوانبها مطلوبة في كل قول مثل جزالة المعنى ونقاء اللفظ وابتعاده عن الابتذال ، بيد ان القسم الآخر فيه قيد واكراه دون شك ، مثل سلوك طريق الايضاح وتجنب سآمة الملوك وضجرهم ، وقد اوجد ابن رشيق فروقابين مدح الملوك ومدح الكتاب ، اي ان المتقبل الضمني كان ذا سطوة أقوى وأشد في شعر المديح ، فقيد الفاظ الشاعر وقلل من قدرته على الحركة بينما وجد الشاعر عند مديح الكتاب تحفظا من القيود وتخلصا من عناء كان يقلقه اذا ما ضجر الملك!! وقواعد ابن رشيق من القواعد العامة التي تجدها في غير سفر من اسفار النقد العربي القديم كما لم يلتزم كل الشعراء بمقتضيات مقام الملوك والامراء ، فقد خرج البعض منهم على مواضعاته .

---

(١) نفسه . ص ١٠٤ .

(٢) ابن رشيق القيرواني . العمدة ٢/ ١٢٨ .

وما احسن ما صنع ابو هلال العسكري حين صاغ اسس صناعة الكلام معتمدا على ما سبقه من النقاد ملخصا آراءهم لا سيما الجاحظ ، مستخدما ذكاء وحذاقة في تثبيت مواضعات الكلام المنثور والمنظوم يقبل عليها المتلقي ، وهدف العسكري هو المتقبل الذي يصنع القول الادبي من اجل التأثير فيه ، يقول «الكلا م - ايدك الله - يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه واصابة معناه ، وجودة مطالعه واستواء تقاسيمه ، وتعادل اطرافه ، وتشابه اعجازه بهواديه ، وموافقة مآخيره لمباديه مع قلة ضروراته ، بل عدمها اصلا ، حتى لا يكون لها في الالفاظ أثر ، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن رصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه ، فاذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقا وبالتحفظ خليقا» (١) . هذه الصفات لا تشمل غرضا شعريا دون غيره ولا تقتصر على جنس ادبي واحد فهي صفات القول الادبي الذي يتكامل بمعادلة الكاتب والمكتوب له ، وبما ان الكلام الحسن هو الذي يقبل عليه الفهم فان متابعة آراء ابي هلال توجب ميزة الحسن للكلام الادبي ،ولن تجد ناقدا يعارض هذه الآراء او يناقضها ، بيد ان النص الادبي بطبيعته ذو صفات خاصة ، وغالبا ما يكون معقدا في تركيبه وظروف انتاجه وتلقيه ، لذا فقد أوجد النقد ميزات اخرى خاصة بالجنس الادبي الواحد ، واقترح مواضعات تختص بالشعر كونه جنسا ادبيا ، فقد عني النقاد بالمطالع في الشعر اذ هي ما يلقى على ذاكرة المتلقي ، فعلى الشاعر ان يجود المطلع انسجاما مع ضرورات التقبل ، كي ينفتح الشعر وينساب القصيد ، كما يقول ابن رشيق «وبعد ، فان الشعر اوله مفتاحُهُ ، وينبغي للشاعر ان يجود ابتداء شعره فانه اول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من اول وهلة ، وليتجنب «الا» (. . .) و(قد) فلا يستكثر منها في ابتدائه ، فانها من علامات الضعف والتكلان الا للقدماء الذين جروا على عرق ، وعملوا على شاكله ، وليجعله حلوا سهلا وفخما جزلا ، فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات اذكر منها ههنا ما امكن ليستدل به نحو قول امرى القيس : قفا نبك من ذكرى . . . وهو عندهم افضل ابتداء صنعه شاعر ، لانه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد وقوله : الاعم صباحا ايها الطلل البالي . . ومثله قول القطامي انا محيوك فاسلم ايها الطلل» (٢) .

حري بالشاعر اذن ان يبسط قوله ويزيده قبولا بالنسيب لانه أقرب الوان الشعر من المتقبل ، فعادة الشعراء ان يستدرجوا متلقيهم فاذا ما حصلوا منه على قدر من الانتباه والاهتمام ادخلوه في غرض القصيدة الحقيقي . . والشاعر يغريه النسيب كما المتقبل وكأن هناك تجاوبا نفسيا معلنا بين منشيء الكلام الشعري ومستقبليه فاذا انغلق القصيد فلن يفتحه الا النسيب كما

(١) ابو هلال العسكري . الصناعتين .ص ٦١ .

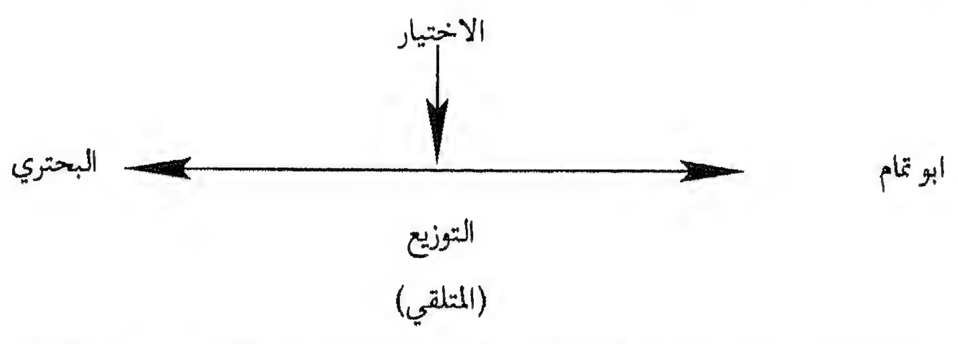
(٢) ابن رشيق القيرواني . العمدة ١/ ٢١٨ .

يقول ذو الرمة «اذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب»[١] . ولا يضطرد هذا عند كل الشعراء فقد خرج ابو نؤاس على هذا السمت والنظ وفعل المتنبي كذلك حين قال :

اذا كان مدحٌ فالنسيب المقدم   أكل فصيح قال شعرا متيم [٢]

غير ان الشعراء ظلوا يعنون بالمطالع حتى اولئك الذي عرفوا بالخروج على عمود الشعر او شعر الصنعة ونصائح ابي تمام للبحتري حين كان في اول حداثته بالشعر تؤكد قوة النظام الشعر وثباته على مبادىء وقواعد اساسية اذ يقول «وجملة الحال ان تعتبر شعرك بما سلف من شع الماضين فما استحسنته العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه»[٣] .

لقد صاغ المرزوقي عمود الشعر بأبوابه السبعة، ولخص ما قاله علماء الشعر ونقاده قبله وجمع قواعد الشعر عند العرب، فقد تقابل ابو تمام والبحتري في طرفي الميزان الشعر «العمود» إذا صح القياس، فاذا كان النص الشعري اختيار الشاعر فالقياس على العمود اختي المتلقي . . فمن متقبل لشعر البحتري مع العمود ومن متقبل لشعر ابي تمام وهو ايضاً مع العم الشعري ولكن خلاف الاختيار الاول، فالخلاف اذن على سنن العمود لا على عمود الشع وحاكم الطرفين هو المتلقي .



وقد أخذ المرزوقي بنظرية النقد العربي بقسميها الجمالي و الاخلاقي وكلا القسمين يُعن بالمتقبل، واثر الشعر الجيد في تحسين نزوع الناس الاخلاقي ورفع ذائقتهم الفنية والصعود بم نحو مراتب السمو والرفعة، ومن اجل ان يكون لعمود الشعر قوة وتماسك فان المرزوقي يسند قو دائما الى العرب القدامى . يقول «انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللف

---

(١) نفسه ١/ ٢١٨ .

(٢) ديوان المتنبي . تحقيق عبد الرحمن البرقوقي ٢/ ٦٩ .

(٣) العمدة ٢/ ١١٥ .

واستقامته ، والاصابة في الوصف ومن اجتماع هذه الاسباب الثلاثة كثرت سوائر الامثال وشوارد الابيات والمقاربة في التشبيه ، والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة ابواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار» [1] .

شمل عمود الشعر كل مناحي القول الشعري مثل اللغة والاسلوب والبنية . . وقد عدها احد الباحثين اكراهات تفرض على الشاعر [2] .

غير أن مواضعات النقاد التي وضعوها للشعر وتبلورت عبر العصور لا تعد اكراها يفرض على الشاعر من الخارج ، وقد يكون في بعض قواعد شعر المديح اكراه ، بيد ان قواعد اللغة والاسلوب ليست اكراهات ضرورة . . فالعلاقة بين الشاعر ومتقبله الضمني ليست دائما علاقة فرض واكراه ، فقد ينسجم الشاعر مع هذا المتقبل ويحل التفاهم والقبول بينهما ، فابتداء القصيدة بالنسيب ليس اكراها ، فغالبا ما يكون النسيب قريبا من نفس الشاعر ، وما دام الادب فعلا جماليا خلاقا فمن الصعب تصور الشاعر وهو يخضع لعدد من الاكراهات . . . لان سمة الشعر الخروج على المألوف والمجيء بالغريب المدهش من الصور والاستعارات ، يقول عبد القاهر الجرجاني «فأنت اذا قابلت قوله : والنجوم كأنها درر نثرن على بساط ازرق بقول ذي الرمة ، فانها فضة قد مسها ذهب ، علمت فضل الثاني على الاول في سعة الوجود ، وتقدم الاول على الثاني في عزته وقلته وكونه نادر الوجود ، فان الناس يرون ابدا في الصياغات فضة قد جرى فيها ذهب وطليت به ، ولا يكاد يتفق ان يوجد در قد نثر على بساط ازرق» [3] .

لقد حكم الجرجاني للمعنى الغريب بالتقدم على خلاف القول بالمناسبة او المقاربة في المعنى عند المرزوقي . واذا قسنا ذلك بعمود الشعر لا سيما المقاربة في التشبيه يكون القول الاول خارجا نابيا ، لكن الجرجاني لم يستبعده ، ان عمود الشعر قد وضع لغايات جمالية وهو يدل على حرص شديد على التلقي كي لا يخرج النص من حدود الوظيفة الجمالية والاخلاقية ، ولا يعني ضرورة جمود الشكل او الاتباع القسري لسنن القدماء . . لقد صاغ المتقبل الضمني اسس عمود الشعر وشاركه الشاعر هذه الصياغة ، وكثير من الشعراء وفدوا على عمود الشعر طوعا لاكرها . . ولو كانت جوانب القول الادبي من لغة واسلوب ومعنى اكراهات لغادرها الشعراء وهم طليعة الناس في الخروج على السمت والانطلاق الى الفضاء الارحب .

---

(١) المرزوقي . شرح ديوان الحماسة ص ٩ .

(٢) ينظر . شكري المبخوت . جمالية الالفة ص ٢٤ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ص ١٥٧ .

الفصل الخامس

التأويل

١) المرئي وغير المرئي في نظام البيان العربي.

٢) التأويل المجازي.

٣) التأويل والتخييل.



«١٠»

المرئي وغير المرئي في نظام البيان العربي

دفع التفكير في الظاهرة الادبية النقد العربي الى تمحيص الرأي في جوهر هذه الظاهرة والاثر الذي تتركه في المتلقي . . فاذا كان القول الادبي مصاغا لدوافع اخلاقية وجمالية تعجيبيةْ ، فان هذه الدوافع تتصل اتصالا وثيقا بمستقبل الخطاب والا فسوف يعد الادب عبثا لا طائل من روائه . ولا شك في ان المتلقي كان حجر الزاوية في كل ما يصدر عن الفكر النقدي العربي من آراء اذ بنى هذا الفكر مجمل تصوراته وقوانينه على هيكل التلقي . . ولقد شهدنا بوادر هذا الاهتمام وعلاماته في العصور الادبية كلها . . ومن المألوف ان تمس عناية النقد هذه جانبا مهما من جوانب العملية الادبية وهو التمثيل الحسي للمعنى واخراج الاغمض الى الاوضح . . واذا سلمنابأن النقد العربي كان يميل الى تفضيل الصورة الحسية ، فان الذي املى عليه هذا التفضيل هو المتلقي ، كما ان الخروج على بعض مواضعات التصوير الحسي كان بدافع المتلقي ايضاً ، وليس في ذلك تناقض كما قد يتوهم ، لان سنن التجديد والتطور ، اوجدت تغيرا في الابداع الادبي انتاجا وتقبلاً . . يقول ابن وهب الكاتب «والشاعر من شعر يشعر فهو شاعر والمصدر الشعر ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ، واذا كان انما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وان أتى بكلام موزون مقفى» (١) . ويلاحظ ان ابن وهب قدم وصفا دقيقا للشاعر ، يمكن من خلاله استخلاص كثير من المعاني التي تمس جوهر الشعر ، فالعمل الشعري انما هو تجربة تخييليه ذاتية نابعة من الشعور والوجدان ، لذا فان التعبير عن هذه التجربة الشعورية ليس ضرورةً حسيا . فقد يبتعد عن معطيات الحس وقد صنع كثير من الشعراء هذا الصنيع فلم يلتزموا بمقتضيات التصوير الحسي . لقد عني النقد العربي منذ وقت مبكر بالتشبية الحسي واخراج الاغمض الى الاوضح في عملية التشبيه البلاغي ، وقد فتح الاسلوب القرآني امام الفكر النقدي العربي آفاقا واسعة واحدث تحولا جذرياً في طبيعة التفكير البلاغي فقد «اثر القرآن الكريم تأثيرا عظيما في نشأة البلاغة وتطورها وكان محفزا مهما للاتجاه نحو تدوين اصولها وقواعدها ، وكان من اقدم الكتب التي عنيت بدراسة اسلوب القرآن (مجاز القرآن) لأبي عبيدة معمر بن المثنى (٢٠٨هـ) وقد ألفه من اجل مسألة بلاغية تتصل بالتشبيه وكون المشبه به معلوما او مجهولا في قول امرىء القيس :

ايقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب اغوال (٢)

(١) ابن وهب الكاتب . البرهان في وجوه البيان ، ص ١٣ .

(٢) ابن ناقيا البغدادي .الجمان في تشبيهات القرآن ، المقدمة : بقلم د .احمد مطلوب .ديوان امرىء القيس ص٣٣ .

وورد في الشعر العربي في مختلف عصوره كثير من الابيات التي لا يكون فيها المشبه به اوضح من المشبه مثل قول كعب بن زهير في قصيدة البردة :

فما تدوم على حال تكون بها　　　كما تلون في اثوابها الغول [(١)]

اما ما ورد في القرآن الكريم في سورة الصافات ، فقد حفز الذهن النقدي ودفعه الى التأمل وتدقيق النظر ، منذ ابي عبيدة معمر بن المثنى الى العصور التالية فقد وردت الايتان الكريمتان : ﴿انها شجرة تخرج في اصل الجحيم ، طلعها كأنه رؤوس الشياطين﴾ [(٢)] فالتشبيه هنا قائم بين شيئين غير منظورين فلا شجرة الزقوم ولا رؤوس الشياطين في اطار الحاسة المبصرة وان هذا الاستخدام وان جاء في التنزيل على سبيل الندرة بيد ان دلالته لا تخفى وهي دلالة بلاغية بكل تأكيد . . فهل وقف النقد البلاغي حقا عند الحس و«ابتلى بهذا المفهوم الجامد في حسية الصورة» [(٣)] .

نحاول هنا تمحيص هذا الرأي النقدي الذي يذهب اليه بعض المعاصرين ممن درسوا النقد العربي القديم . والحق ان حسية الصورة ليس مما يعاب في النقد وقدمنا سابقا المسوغ الجمالي الذي دفع النقد إلى العناية بحسية الصورة وهو المتلقي ، فالصور الحسية اقرب الى ذهن المتلقي ، اذ يستطيع تحليل المعنى والتفاعل مع النص . وما قد يشكل نقصا في الرؤية النقدية هو جمود النقد على هذا المنحى الحسي وتقييد الشعر العربي كله بالعملية الحسية ، فهل جمد النقد العربي كله امام التصوير الحسي؟؟

ان هناك فرقا واضحا بين اللغة الحسية المعبرة عن موحيات الفكر وبين الحس المجرد الذي يكتفي بمعطيات الحس ويكتفي بالتصوير ، وقد أجاب عبد القاهر الجرجاني عن قسم منها [(٤)] وهو يتناغم مع قولة (جويو) «انّ كلّ أثر رائع من آثار الفن ليس الا التعبير بلغة حسية عن معنى رفيع» [(٥)] .

ان من مشاغلنا الاساسية في هذا المبحث ، بيان الكيفية التي جعلت النقد العربي يميل الى المحسوس من التشبيهات ، هذا اولا ، اما المشغل الثاني فيتعلق بدراسة المرئي وغير المرئي عند النقاد ، وحقيقة استقلال قوى الادراك الحسي عن الادراك العقلي وعن المخيلة وهو ما نحسب انه مهم غاية الاهمية ، لانه سوف يجيب عن اسئلة كثيرة ، ظلت الاجابات عنها غائمة او شبه

---

(١) شرح ديوان كعب بن زهير ص ٨ .

(٢) االصافات ٦٤ ، ٦٥ .

(٣) د . عصام قصبجي . نظرية المحاكاة ص ١٠٣ .

(٤) ينظر عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢١٢ وما بعدها .

(٥) جان ماري جويو . مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ترجمة سامي الدروبي ص ٩٠ .

غامضة ، ويمهد الطريق امام القراءآت التأويلية للنص ، ونفصل ذلك علي الوجه الآتي :

١ ـ لا بد من العود ـ في بيان الكيفية ـ الى الاصول ، فالنقد العربي نشأ في ضوء المعطيات الفكرية والثقافية العربية ، فكان منسجما مع المعطى الحضاري العام الذي تبلور بعد ظهور الاسلام . فالجاحظ استقى مذهبه من المنهج المعتزلي دون شك وكان المعتزلة «ينظرون الى اللغة من زاوية نجاعتها في المجادلة ، وقدرتها على التأثير في المتلقي واقناعه ، لذلك سخروا اساليبها لخدمة الغرض العقائدي واهتموا اهتماما خاصا بتحديد (تقنيات) الجنس الخطابي لانه اكثر الاجناس الأدبية ملاءمة لاغراضهم . من هذا المنظور حدد الجاحظ مفهوم البلاغة وضبط المقاييس الاسلوبية لفصاحة النص وبلاغته ، وهو ما يفسر تناوله التفنن في العبارة انطلاقا من فكرة (التواصل) مما ولد في صلب نظريته العناية بالمتكلم والسامع والكلام بل حددت خصائص الخطاب بناء على قدرات السامع لانه المقصود بالفعل اللغوي» (١) .

ومما يسند هذه الحقيقة المهمة ان النقاد لم يستقرواعلى مفهوم واضح لبلاغة القول الا بعد ان شاركهم في ذلك آخرون من حقول فنية ومعرفية مثل علماء الكلام واللغويين . . وقد يكون للمتكلمين النصيب الأوفى في التأثير فـ «البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن اي جانب كان الدليل . لان مدار الامر والغاية التي اليها يجري القائل و السامع انما هو الفهم والافهام فبأي شيء بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى ، فذلك هو البيان في ذلك الموضع» (٢) .

ان للمتلقي حضورا قويا داخل نظام البيان العربي ، وقد وجه هذا المتلقي طبيعة هذا النظام بسبب تداخل العوامل الادبية والفكرية وتعاونها في ايجاده . لان الاتجاه البلاغي والنقدي لم يصنع خصوصيته بمعزل عن الاتجاهات الاخر ، كما انه لم يقف موقف المعارض بل المنسجم ، لان جل النقاد والبلاغيين كانوا ذوي انتماءات فكرية واضحة او هم قريبون من هذا او ذاك ، من الاتجاهات سواء كانت لغوية ام كلامية أم فلسفية . ان تعدد الاهتمامات انصهر في وحدة الفكر النقدي الذي صاغ رؤيته للعملية البيانية من منظور موحد ، فأثر تأثيرا مباشرا على شروط انتاج الخطاب ، فالمطلوب مشاركة المتلقي في تكوين النص الادبي وايجاده ، فالمتلقي داخل النص لاخارجه ، ويعيد هذا الى الذاكرة مفهوم القارىء الضمني الذي يتدخل في اخراج النص ، ولعل اشكالية اللفظ والمعنى التي كانت مشغلا من مشاغل النقد طوال عصوره كانت

(١) د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ٦٠٨ .

(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ١ / ٧٦ .

تستجيب لمسألة التوافق بين نظام الخطاب ونظام العقل وقد اوجد عبدالقاهر الجرجاني فيما بعد حلاً جذرياً لها في نظرية النظم تجاوز فيها مسألة اللفظ والمعنى « . . . ان (اسرار البلاغة) و (دلائل الاعجاز) في الكلام العربي المبين كامنة في كون الاساليب البلاغية العربية تجعل المخاطب او المتلقي يسهم في انتاج المعنى المقصود بواسطة عملية استدلالية ، ينتقل فيها من خلال اللفظ ومعناه المتعارف عليه الى المعنى الذي يقصده المتكلم . ان اللفظ هنا لا يعطي المعنى بل هو دليل عليه . وهذا لا يقلل من شأنه كما يتوهم بل العكس فالالفاظ هنا ليست اداة اتصال فحسب ، ليست مطية او وعاء للافكار وحسب ، بل انها امارة عليها ودليل اليها . انها بمثابة (الحد الاوسط) الذي بدونه لا يمكن الانتقال من المقدمات الى النتائج فهي اذن عنصر اساسي وضروري في العملية البيانية ، فالبيان لا يكون بالفكر وحده ، اعني لا يكون بالتعبير المباشر عن الفكرة بل يكون بتوسط اللفظ لا كحروف منظمة ولا كمعان لغوية بل كنظام خطاب ، اذ يدل على نظام العقل يطابقه ويحتويه» [1] .

ويلتقي في نظام الخطاب هذا الجانبان الحسي والعقلي ويمتزجان لان نظام الحس غير مناقض لنظام العقل ، مما جعل امكانية محاكاة الافعال ضمن هذا النظام متحصّلة ، اذ يفتح المجال امام الخطاب كي لا يقتصر على التصوير بل يتعداه الى التعبير حتى وان استخدم لغة حسية لان الالفاظ امارة على الافكار .

٢ ـ قال ابو الحسن الرماني : «التشبيه بيان ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه» [2] . وما اورده الرماني يمثل احد وجهي القضية النقدية ، وهو اتجاه واحد داخل اتجاهات عديدة عند الناقد نفسه او عند غيره من النقاد ، فالرماني نفسه يقول عن التشبيه «التشبيه هو العقد على ان احد الشيئين يسد مسد الاخر من حس او عقل» [3] . فهو لم يتوقف عند الحس بل تجاوزه الى العقل ، فالنقد العربي الذي امتزج فيه الادب بالفلسفة والكلام واقترنت الرؤية الادبية برؤية العصر الثقافية لا بد ان يكون ممثلا لثقافة جامعة ، وعلى هذا لم يتوقف النقد او يجمد عند التصوير الحسي بل اعتنى بجوانب اخرى من العملية الابداعية وهي تجاوز الرؤية الى الرويّة والى ادراك الاشياء داخل ذواتها كما هو الشأن عند عبد القاهر الجرجاني «واعلم ان من شأن الاستعارة ، انك كلما زدت ارادتك التشبيه خفاء ازدادت الاستعارة حسنا ، حتى انك تراها أغرب ما تكون اذا كان الكلام قد الف تأليفا ان اردت ان تفصح فيه بالتشبيه خرجت الى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع ، ومثال ذلك قول ابن المعتز : ـ

---

(١) د . محمد عابد الجابري . بنية العقل العربي ص ١٣ ـ ١٤ .

(٢) ابو الحسن الرماني . النكت في اعجاز القرآن . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ص ٧٦ .

(٣) نفسه ص ٧٤ .

اثـمـرت اغـصـان راحتـه جنـــاة الحســـن عنـابـا

الا ترى انك لو حملت نفسك على ان تظهر التشبيه ، وتفصح به احتجت الى ان تقول :
اثمرت اصابع يده التي هي كالاغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من اطرافها المخضوبة وهذا ما لا تخفى غثاثته» [١] .

ومدار كلام عبد القاهر الجرجاني على التفريق بين الاستعارة والتشبية ، اذ تقوم الاستعارة على الخفاء (عدم الافصاح) ولكنه في موضع آخر يطلب هذا الخفاء وعدم التجلي حتى في التشبيه وأَورد عدة ابيات جعلها مثالا على التمثيل ومنها هذا البيت :

وكـأن النجوم بيـن دجـاه سنـــن لاح بينـهن ابتـــداع

«وذلك ان تشبيه السنن بالنجوم تمثيل ؛ والشبه عقلي ، وكذلك تشبيه خلافها من البدعة والضلالة بالظلمة (. . . .) وانما يقصد بالتشبية في هذا الضرب ما تقدم من الاحكام المتأولة من طريق المقتضى ، فلما كانت الضلالة والبدعة وكل ما هو جهل تجعل صاحبها في حكم من يمشي في الظلمة فلا يهتدي الى الطريق ولا يفصل الشيء من غيره حتى يتردى في مهواه ويعثر على عدو قاتل وآفة مهلكة لزم من ذلك ان تشبه بالظلمة ، ولزم على عكس ذلك ان تشبه السنّة والهدى والشريعة وكل ما هو علم بالنور ، واذا كان الامر كذلك علمت ان طريقة العكس لا تجيء في التمثيل على حدها في التشبيه الصريح وانها اذا سلكت فيه كان مبنيا على ضرب من التأول والتخيّل يخرج عن الظاهر ظاهرا ويبعد عنه بعدا شديدا» [٢] .

وواضح من البيت الذي استشهد به الجرجاني ان هناك شبها بين ما تقع عليه الحاسة بما لاتقع عليه هذه الحاسة ، وليس ابعد من الحاسة شبه مثل السنن التي لاح بينهن ابتداع ، انه تشبيه عقلي ينتقل فيه المتلقي من الحسي الى العقلي ويؤلف في مخيلته بين هذين المعطيين الواردين في البيت . ولن يكون ميسورا للعقل تبين مغزى التشبيه وتجلية القصد الجمالي دون رويّة وتفكير ، وقبول الجرجاني لنماذج من الشعر العربي لا تتمحور حول المحسوسات ولاتتوخى الوضوح غاية ، دليل على ان هناك تيارا مرافقا للتيار الاول الذي يقتصر على تجلية الاغمض الى الاوضح حفاظا على استجابة المتلقي . وهذا التيار ليس هامشيا يقف في انزواء إزاء تيار الحس ، بل هو يقف الى جانبه ويضارعه ، واذا كان المتلقي هو الذي يسوغ قبول التشبيه الحسي فانه نفسه يسوغ قبول التشبيه العقلي واخراج الاوضح الى الاغمض ، وليس في هذا تناقض كما يظن للوهلة الاولى ، بل هو استيعاب لحركة الادب التي لا يمكن ان تركن على حال واحدة

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ٣٤٦ ، ديوان ابن المعتز ص ٤٠ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ .

وهي التي جوهرها الحركة والتغيير . . .

يقول عبد القاهر الجرجاني «من الموكوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد الطلب له او الاشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه كان نيله احلى وبالمزية اولى فكان موقعه من النفس اجل والطف ، وكانت به أضن واشغف» (١) . فلقد تجاوز الجرجاني التشبيه الحسي وأوجد مواضعات واعرافا تصلح لانواع التشبيه . . وعباراته مثل الطلب والحنين والاشتياق توحي بأن المعنى الادبي يكتشف اكتشافا ، وبما ان طاقات الافراد في الوصول والكشف مختلفة ، فقد اختلفت التأويلات للنصوص الادبية ، اذ المعنى مبطن في النص ، وان الظاهر البارز ليس الا علامة او امارة على المعنى الباطن والخفي . . ففي كل عمل ادبي رفيع مستويان : احدهما ظاهر مرئي والاخر متخفٍ ينتظر من يخرجه من تخفيه ويزيل عنه القناع ، وان جهد المتلقي الحقيقي هو الكشف وازالة الاقنعة ، اذ تكمن اللذة في الوصول الى الجوهر بعد سلسلة من خطوات التأمل واعمال الفكر «فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا او يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن انيق وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم انه ليس ينبئك عن احوال ترجع الى اجراس الحروف والى ظاهر الوضع اللغوي بل امر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقتدحه العقل من زناده» (٢) .

وقدمنح عبد القاهر الجرجاني الشاعر او منتج الخطاب مسوغا لتضمين نصه ما يمكن من الاساليب الموجهة اصلا وقصدا نحو المتلقي ، فالنص الادبي بمفهومه العام يتسم بالغموض لانه يهدف الى تحريك طاقة التخييل عند المتلقي ، ولا يغض من الشعر ان يكون الشاعر قد قصد الاغراب شرط ان يضمن النص ما يحول دون انغلاق المعنى او الابهام ، وقد عمل النقاد العرب على محاولة الوصول الى هذا الحد من الغموض دون غيره ، وان كان النقاد يفضلون كلمة الغرابة والتعجيب اكثر من غيرها ، اشارة الى النص الجيد وهذا ما يقصده حازم القرطاجني حين يقول «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها او متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام او قوة صدقه او قوة شهرته او بمجموع ذلك ، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها ، فأفضل الشعر ماحسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته او صدقه او خفي كذبه وقامت غرابته» (٣) .

---

(١) نفسه ص ١٢٦ .

(٢) نفسه ص ٤ .

(٣) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٧١ .

ومن الواضح ان المرئي لا يؤدي الى الغرابة أو الى شيءٍ مهم منها ، لانه يرتبط بالوضوح . فالغرابة هي في غير المرئي ، في الخفي الذي يجهد الفكر للوصول الى دلالته . وقد ربط هذا المستوى من الغرابة بقصدية الشعر عند حازم (التحبيب والتكريه) ، وهما لفظان مؤديان الى المتلقي الذي يراد نقل الاستغراب اليه لتستثار نفسه بدلالة الالفاظ على المعاني البعيدة . . وانْ تحفّظ (حازم) في قضية الاغراب كي لا يتعدى حدود الاثارة الى الاغماض . . غير ان اشارته الى الغرابة تدفع المتلقي الى الغوص في النص لاكتشاف دلالاته ، كما هو الشأن عند عبد القاهر . ويلاحظ ان حازما استخدم قوى الادراك من البصر والخيال والعقل ، وكأن هذه القوى الثلاث تأتلف فيما بينها لتصل الى فك ما غمض من النص . . فالبصر يتعلق برؤية الالفاظ ودلالتها الظاهرة وقد اشار اليها بقوة الهيأة واشار الى القوة التخييلية بحسن المحاكاة «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته» اما العقل فهو المؤلف الموحد الجامع . . . فالقوى المتخيلة لاتعمل مطلقا خارج العقل . وكأن حازما يتناغم مع سابقه الغزالي في تصوره للقوى الادراكية ، على الرغم من ان الغزالي كان ابعد غورا ، فقد «غاص في خفايا علاقة العملية الادراكية بالوظيفة الدلالية للالفاظ وامسك بزمام اشكالية المعنى في عمقها النفسي والمعرفي (. . .) فقد انطلق من ضبط حدود المعاني باعتبار الاسباب المحصلة لها والتي اصطلح عليها بالقوى المدركة فجعلها ثلاثا : الاولى هي القوة المحسوسة وتتمثل وظيفتها في تمكين حاسة البصر من ادراك المرئيات وهي وظيفة قائمة بقيام الشيء المرئي اذ شرطها وجود المبصر ، والثانية هي القوة المتخيلة وتتمثل وظيفتها في اختزان صورة الشيء المرئي بعد اختفائه عن البصر اذ بمجرد انعدام الشيء المبصر ينقطع الابصار في حين تبقى صورته في الذاكرة ، اما القوة الثالثة فهي التي يتميز بها الانسان عن الحيوان ـ لان القوتين الاوليين مما تشارك فيه البهائم الادميين ـ وهي القوة العاقلة وعليها تتأسس عملية تجربة الدلالات من اشخاص الاشياء واعيان ذواتها بتحويلها الى مثالات مخزونة في الذهن» [١] .

وعلى الرغم من اهانة الغزالي للقوة المتخيلة التي مثل لها بالحصان والشعير [٢] ، مما قد يبعده عن تقدير قيمة المخيلة في العمل الادبي غير انه وضع القوى الثلاث وكأن احداها تكمل الاخرى ، لان المقصود في كلامه قوى الادراك الانساني ، ولعله ادرك ان القوى المتخيلة عند الانسان مختلفه جذرياً عند تلك التي عند الحيوان لأن قوى الانسان المتخيلة يعضدها العقل ،

(١) ينظر : د ، عبد القادر المهيري . حمادى صمود . عبد السلام المسدي (كتاب جماعي) النظرية اللسانية والشعرية في التراث النقدي العربي من خلال النصوص . الدار التونسية للنشر ، ١٩٨٨ . ص ٣٧ ، ٣٨ وينظر : ابو حامد الغزالي . المستصفى ١ / ٢٢ ، ٢٣ .

(٢) ابو حامد الغزالي . المستصفى ١/ ٢٣ .

وبذلك تصبح شيئا مختلفاً عما هو موجود عند الكائنات الاخرى . ان مفهوم مغزى الالفاظ منوط بالقوى الادراكية وتفاعلها . . وان الفهم الصحيح للنص متوقف على مدى ارتباط هذه القوى احداها بالاخرى ، فالقوة المبصرة تشاهد النص في عملية القراءة وتحول هذه المشاهدات البصرية الى صور ذهنية عن طريق التخييل ويقوم العقل باسناد المخيلة لاستنباط المعاني الكامنة في الالفاظ ، والانتقال من ظاهر النص ومستواه البصري الى مستواه الذهني المتخفي وراء المعاني الظاهرة .

وانطلاقا من هذا التصنيف لابي حامد فان النصوص ذات المستوى البصري هي اقل النصوص حظا من الشعرية لانها لا تستدعي قوة الادراك الاخرى المهمة وهي المتخيلة ، فتعطيلها او اضعافها ، هو تعطيل واضعاف للشعر . وعلى هذا فليس من المعقول ان يقف النقاد العرب عند حدود التمثيل الحسي للمعنى ، لا بد انهم قصدوا تدخل القوى التخييلية والعقلية . . فأبو الحسن الرماني الذي نقلنا كلامه على التشبيه واخراج الاغمض الى الاوضح ، يأتي بمثل من القرآن الكريم دليلا على اخراج مالم تجربه عادة الى ما قد جرت به العادة ، وتأويله للنص القرآني الكريم يدلنا على فاعليه المخيلة واهميتها في استنباط المعنى . . قال عز وجل ﴿واذ نتقنا الجبل فوقهم كأنه ظله﴾[1] فيفسر الرماني هذه الآية الكريمة قائلا «وهذا بيان قد اخرج ما لم تجربه عادة الى ماقد جرت بعه العادة ، وقد اجتمعا في معنى الارتفاع في الصورة ، وفيه اعظم الاية لمن فكر في مقدورات الله تعالى عند مشاهدته لذلك او عمله به ، ليطلب الفوز من قبله ونيل المنافع بطاعته»[2] .

وعلى هذا فالوضوح الذي يطلبه النقاد في العمل الادبي حتى في ظلال التشبيه الحسي ليس الوضوح الظاهر على الكلمات بل الوضوح المستنبط من الكلمات ، اي ان التراكيب النصية ينبغي ان تكون طيعة للتحليل وليس ضرورة ان تكون واضحة ، لانها لو كانت واضحة لاسقطنا نظرية الشعر كلها وانزلناها من عليائها المعروفة عند العرب ، وليس صحيحا ما قاله احد الباحثين مفسرا طبيعة البيان العربي اذ يقول «وقد عرف علماء البلاغة البيان بأنه علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه والمراد بالطرق التراكيب . ومعنى الاختلاف في الوضوح ، ان يكون بعض هذه التراكيب اوضح دلالة من بعض مع وجود الوضوح في الجميع»[3] .

---

(١) سورة الاعراف : ١٧١ .

(٢) ابو الحسن الرماني . النكت في اعجاز القرآن ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٣) على الجندي . فن التشبيه ص ١٠ .

ويصعب تصور هذا الكلام مطبقا على قصيدة ما ، فالقصيدة مكونة من تراكيب وغالبا ما يكتب الشاعر بطريقة واحدة لا بطرق مختلفة من الوضوح داخل القصيدة الواحدة ، فاذا اختلفت هذه التراكيب في الوضوح ما عاد نصا شعريا . ولا معنى لو انصرف الكلام في المقتبس السابق الى نصوص متعددة لاننا نركز على القراءات المتعددة للنص او القصيدة والتأويلات المتضمنة في بعض القراءآت . فليس المعتاد والمعروف ان يتدرج النص في وضوحه من درجة اعلى الى درجة اسفل او العكس فهذا ليس من طبيعةالادب ، بل النص يحتوي على ممكنات تقود المعنى من المرئي الى غير المرئي وهذه هي عملية التخييل التي هي جوهر الشعر . يقول عبد القاهر الجرجاني مميزا الادب من غيره ، مشيرا اليه بعلم الفصاحة «فانك اذا قرأت ما قاله العلماء فيه ، وجدت جلّه او كلّه رمزا ووحيا وكناية وتعريضا وايماء الى الغموض من وجه لا يفطن له الا من غلغل الفكر وادق النظر ، ومن يرجع من طبعه الى ألمعيته يقوى معها الغامض ، ويصل بها الى الخفي ، حتى كان بسلا حراما ان تتجلى معانيهم سافرة الاوجه لا نقاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها ، وحتى كأن الافصاح بها حرام ، وذكرها الا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ» (١) . هناك اذن مستويان كما قدمنا للعمل الادبي والتوصل الى المعنى الخفي هي مهمة المتلقي ، وليس كل متلق ، بل الذي يغلغل الفكر ويدقق النظر ، فلا توجد في النص الادبي الجيد مستويات من الوضوح انما يوجد المرئي وغير المرئي اذ تتلخص مهمة المتقبل في اكتشاف غير المرئي .

لكن تقدير القيمة الاخلاقية والجمالية للادب لا تقترن بالمحسوسات ذاتها ، كونها محسوسات تقود ضرورة الى معنىً متخف في النصوص الادبية الراقية ، بل هي مرتهنة بالقدرة على توليد علاقات جديدة ومبتكرة داخل النص ، لان العلاقات القديمة التي سار عليها الشعراء من قبل تقيد غايات النص الادبي ووظائفه ، فليس المحسوس هو الذي يولد جمال الادب لا سيما اذا شبه بمحسوس آخر بل الابتكار والتوليد ، ان أدبية الادب اذا كان المتلقي * هو الذي يحددها ويظهرها ، فهي مرتبطة بالجديد المبتكر الذي لم يسبق اليه ، والجديد هو الذي يدفع الى التأويل واعمال الفكر ، وسوغ ذلك لعبد القاهر تقسيم التشبيه على قسمين ، الحاصل بتأول والذي لا يحصل بتأول ، واحسب انه قد وضع يده على امر مهم جدا في سياق تحديد الابعاد الجمالية للادب واهمية المتلقي في ذلك : «اعلم ان الشيئين اذ شبه احدهما بالاخر كان ذلك

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ٣٤٩ - ٣٥٠ .

* يقول توفيق الزيدي ان النص الادبي يستمد وجوده من لقائه بالمتقبل (. .) بهذا المعنى لا يكون هناك ادب الا من خلال التقبل . ومن هنا فان المتقبل دائم المثول اثناء عملية الابداع وبعدها . ينظر : مفهوم الادبية في التراث النقدي ص ١٠ .

على ضربين : احدهما ان يكون من جهة امر بين لا يحتاج الى تأول والآخر ان يكون الشب محصلا بضرب من التأول»[1] ويفصل هذين الضربين بجلاء حين يقول : «فمثال الاول تشبيا الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل نحو ان يشبه الشيء اذا استدار بالكرة في وجا وبالحلقة في وجه آخر ، وكالتشبيه من جهة اللون كتشبيه الخدود بالورد والشعر بالليل والوجا بالنهار (. . .) او جمع الصورة واللون كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور (. . .) والتشبيه من جها الهيئة نحو انه مستو منتصب مديد كتشبيه قامة الرجل بالرمح والقد اللطيف بالغصن (. . . فالشبه في هذا كلّه بيّن لا يجري فيه التأويل ولا يفتقر اليه في تحصيله . واي تأويل يجري في مشابهة الخد والورد في الحمرة وانت تراها ههنا كما تراها هناك ، وكذلك تعلم الشجاعة في الأسد كما تعلمها في الرجل»[2] .

وينبغي ملاحظة ان هذا النوع من التشبيه قد وقع بين المحسوسات او ما يجري مجراه ويماثلها ، وقد استهلكها الاعتياد وكثرة الاستعمال ، فضعفت جدتها او زالت ، فما عادت تنبي الا بالظاهر المرئي ، ففقدت سر الادبية الكامن في اكتشاف ما قد خفي . يقول عبد القاه متحدثا عن القسم الثاني «ومثال الثاني وهو الشبه الذي يحصل بضرب من التأول كقولك هذ حجة كالشمس في الظهور ، وقد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها كما شبهت فيم مضى الشيء بالشيء من جهة ما اردت من لون او صورة او غيرها»[3] . واحد طرفي التشبيا عقلي وليس محسوسا وهو الحجة ، فاقتضى ذلك التأويل ،لكن الجرجاني وقد احس شبها م بين هذا المثال وامثلة الصنف الاول فتدارك الامر قائلا «ثم ان ما طريقُهُ التأول يتفاوت تفاوة شديدا ، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول اليه ويعطي المقادة طوعا حتى انه يكاد يداخل الضرب الاول الذي ليس من التأول في شيء وهو ما ذكرته لك ، ومنه ما يحتاج فيه الى قدر من التأمل ، ومنه ما يدق ويغمض حتى يحتاج في استخراجه الى فضل روية ولطف فكره (. . . واما ما تقوى فيه الحاجة الى التأول حتى لا يعرف المقصود فيه ببديهة السماع فنحو قول كعب الاشقري « . . .» كانوا كالحلقة المفرغة لا يُدرى أين طرفاها فهذا كما ترى ظاهر الأمر في فقر الى فضل الرفق به والنظر الا ترى انه لا يفهمه حق فهمه الا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة»[4] .

وقد شبه في المثال الذي اورده ما تقع عليه الحاسة وهم (مجموعة فرسان بني المهلب) بما لا

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، اسرار البلاغة ص ٨٠ ، ٨١ .
(٢) نفسه ص٨٠ ، ٨١ .
(٣) نفسه ص ٨٢ .
(٤) نفسه ص ٨٣ ، ٨٤ .

تقع عليه ولا يمكن إدراكه الا بالتخييل والعقل ، وان ظاهر القول ينبىء بالمستوى الاخر المقصود لا ظاهر اللفظ ، ولقد احتاج الى متلق خاص وهو ما يمكن ان نسميه بالمتلقي الفائق ، الذي يتغلغل في بنية النص الداخلية .

ان الامر الجوهري الذي نعتقده في هذا المقام هو : اذا كان النقدالعربي قد عني عناية خاصة بما تقع عليه الحواس في التشبيه لغرض المتلقي ، فكيف يكون الامر فيما لا تقع عليه الحاسة؟؟

لقد قدمنا فيما سبق لا سيمافي مستهل هذا المبحث نماذج من الشبه غير المرئي وموقف النقاد ولا سيما عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني ، وقد يظن ان العنايه بالحسي هي عناية بالمرئي فقط اي بظاهر النص كما فهمه كثير من النقاد المعاصرين ، اذ يقول احد الدارسين «اجل لم يمنع النقاد من محاكاة المعنى الخفي - غير المرئي - بيد انهم ما انفكوا يشترطون ان تكون هذه المحاكاة حسية ، فقيد الحس كفيل بلجم جموح التطور بعيدا عن التقليد الجاهلي ، لانه قيد منظور يمكن جعله معيارا واضحا . اما النزوع الى المعنى الخفي فأمر قد يتأبى على هذا التقليد ، ولننظر في قول ابن سنان «والاصل في حسن التشبيه ان يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد» [(١)] .

والحق ان الحس لا يغيب غيابا مطلقا في ايما تشبيه ، او استعارة ، حتى وان بدا ان هناك تشبيها غير محسوس بغير محسوس ، اذ لا يمكن تصور هذا الغياب كليا ، وكأن العمل الادبي الجيد يعتمد على واحدة من قوى الادراك الحسي او العقلي او الخيالي . فلا بد من وجود وحدة مؤتلفة من هذه القوى . . وقد اخرج الجرجاني تشبيه المحسوس بالمحسوس من الفن لانه لا ينمي المخيلة وقد سلب منه جماله وتعجيبه . وتشبيه امرىء القيس (ومسنونة زرق كأنياب اغوال) عقلي أسهم الحس في اظهاره ،لذلك فان الوجود الحسي لم يمنع من محاكاة المعنى المتخفي . وسوف نجد ان المرئي وغير المرئي هما الاساس الذي يقوم عليه التأويل المجازي .

---

(١) د ، عصام قصبجي المحاكاة ص ٩١ وينظر ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ص ٢٣٥ .

-٢-

التأويل المجازي

رافق كلّ من التفسير والتأويل نظام البيان العربي ، وحظي مفهوم التأويل باهتمام النقد العربي في عصوره المختلفة ، فالتأويل يولد مع مولد النص ، وهو فعالية ادبية وفكرية ينهض بها المتلقي ، القارىء للنص والباحث عن مدلولاته الجمالية وايحاءاته الفكرية ، لذا يمكن القول ان التأويل هو القراءة الدقيقة للنص . وما يمنح التأويل دفقا حيويا فاعلا ومؤثرا في مجمل عملية التلقي الادبي هو المجاز ، فلا ينفصل المجاز عن التأويل ولا يبتعد عنه ، واقتران المجاز بالتأويل يساعد على تحديد هوية الكلام الذي ينصرف التأويل المجازي إليه انه الكلام البياني الفائق لا غير . . واول من اوجد ارتباطا قويا بين المفهومين هو عبد القاهر الجرجاني اذ قال «ولا يتخلص لك الفصل بين الباطل والمجاز حتى تعرف حدّ المجاز ، وحده ان كل جملة اخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول فهي مجاز» (١) . . وما دامت البنية الادبية بنية مجازية امكن تصور العلاقة الوثقى بين التأويل والادب ، فالكلام المجازي يسمح بالاتساع بل هو الفضاء الذي يتحرك فيه التأويل ، ومع ذلك فان الفكر العربي لم يوحد رؤيته في هذا الموضوع فهناك على وفق ما يذهب اليه ابن رشد تأويل برهاني فلقد «حصر فيلسوف قرطبة (التأويل الحق) في اهل البرهان غير انه لا تأويل برهانياً حسب ما نذهب اليه ، لان التأويل يرتكز الى المجاز . والمجاز نقيض البرهان . فالبرهان مطابقة ولزوم والمجاز ارتحال من دلالة الى اخرى واعطاء الاولوية لمعنى على آخر» (٢) .

ويوجد نوعان رئيسيان من انواع الانشغال بالنصوص تفسير النص وتأويله : وان الغرض الملقى على عاتق المتلقي مختلف في كل منهما . وينبغي اولا تحديد افتراق او اتحاد هذين المفهومين المهمين لتحديد دور المتلقي ، ولا بد من القول ان النص الفائق يدعو قارئه الى التأويل ، اذ الالفاظ الموضوعة لا تستطيع الوفاء وفاء كاملا بكل ابعاد المعنى ، وقد يضعنا هذا في صلب نظرية الجاحظ المعروفة المتعلقة بالمعاني والالفاظ ، بما يمنح رأى الجاحظ المتقدم ميزة جديدة وفهما ادق لحقيقة ماجاء به يقول الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق يعرضها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وانما الشأن في اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك فانما الشعر صناعة من النسج وجنس من التصوير» (٣) ، فقد تنبه

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٣٥٦

(٢) ينظر علي حرب : التأويل والحقيقة ص ٣٩ .

(٣) الجاحظ : الحيوان ١٣١/٣ .

الجاحظ الى ميزة التأويل والحاجة اليه وان لم يسمه باسمه الصريح في هذا الموضع ، واتساع المعاني يدعو الى التأويل ، فالالفاظ لا تطابق المعاني في الادب ، وهناك تفاوت كبير بين الاثنين ، يقوم التأويل بسد المسافة بينهما ، وقد جاء حديث الجاحظ السابق في سياق الحديث عن الشعر وتعريفه ، اي ان الاتساع يقع في النص الشعري ، فقد تقصر الالفاظ عن الاحاطة بالمعاني فيه فيستدعى التأويل «وقد يكون الشيء على حال من العظم بحيث يرى ان الالفاظ لا تحيط به ولا يوفي البسط في العبارة ما ينبغي فيه ، فيومىء له ايماء او يذكر ما يفخمه لتذهب النفس في تأويله كل مذهب» [1] .

يشير هذا المقتبس الى الاحتمالات العديدة للنص مما يفسح المجال واسعا للتأويل . . غير ان الاشارات الكثيرة الدالة على التأويل في التراث النقدي لا تعني فصلا من نوع ما بين مفهوم التأويل والتفسير فقد تداخل المفهومان تداخلا شديدا ، حتى يصعب الفصل احيانا بين ما هو تفسيري وبين ما هو تأويلي . يورد الزمخشري في الكشاف الاية الكريمة ﴿يوم يكشف عن ساق ويدعون الى السجود فلا يستطيعون﴾ [2] . يقول مفسراً «الكشف عن الساق مثل في شدة الامر وصعوبة الخطب ، وأَصلُهُ في الروع والهزيمة وتشمير المخدرات عن سوقهن في الهرب . . فمعنى «يوم يكشف عن ساق» في معنى يوم يشتد الامر ويتفاقم ولا كشف ثم ولا ساق ، كما تقول للاقطع الشحيح : يده مغلولة ولا غل ولا يد ، وانما هو مثل من البخل واما من شبه فلضيق عطنه وقلة نظره في علم البيان» [3] . والزمخشري فسّر ولم يؤول ، اذ ان دلالة الساق والكشف هي الكناية عن اليوم العظيم وهو يوم القيامة ، ولا يمكن ان ينصرف التفسير الى الظاهر مثلا لان مثل هذا التفسير يتنافى مع جلال الخالق وعلوه سبحانه . كما ان دلالات السياق وجهت التفسير هذه الوجهة الواضحة التي يكاد يتفق عليها . . ويورد القاضي الجرجاني بيت ابي تمام الشهير :

جهمية الاوصاف الا انهم ... قد لقبوها جوهر الاشياء

يقول «فخبرني هل تعرف شعرا احوج الى تفسير بقراط وتأويل ارسطو ليس من قوله جهمية . .» [4] . اذ ربط التأويل بأرسطو وكأنه يوحي بأن التأويل فعالية فكرية يمتزج فيها التأمل بالعقل والمحسوس بغيره ، فلا يستطيع اداء مهمة التأويل الا من امتلك ذهنا عميقا وعقلا راجحا

(١) ابن البناء المراكشي . الروض المريع ص ١٢١ .

(٢) سورة القلم :٤٢ .

(٣) الزمخشري : الكشاف ١١٠/٣ .

(٤) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ص ٢٠ . ديوان ابي تمام ص ١٩ .

في فنون القول الادبي ، والقرآن الكريم اوحى بجلال المنزلة التأويلية واعطاها من الفضل والكمال والمنزلة العظيمة ما بوأها مكانا رفعيا . . قال تعالى ﴿هو الذي انزل عليك الكتاب منه ايات محكمات هن ام الكتاب واخر متشابهات فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله وما يعلم تأويله الا الله ، والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر الا أُولوا الالباب﴾[1] وكما هو واضح من الاية الكريمة فان العلم بالتأويل قد نسب الى الله وحده ففي آية آل عمران نجد النص على ان القرآن فيه آيات لا تحتمل التأويل ظاهرة المعاني هي أصل الكتاب ، ومنه آيات دقيقة المعنى تحتمل التأويل [2] . وقد اغرى كثرة ورود كلمة التأويل في القرآن الكريم على الرغم من اختلاف معانيها كقوله تعالى ﴿يوم يأتي تأويله﴾اي جزاؤه[3] ، اغرى ذلك النقاد في البحث عما يميز بين التأويل والتفسير في الاصطلاح ، بعدان تأكد ان التأويل مرحلة متأخرة عن التفسير وان بدايات التفسير كانت قريبة من المعنى اللغوي لهذا اللفظ ، فقد جاء في لسان العرب في مادة فسر «الفسر : البيان . فسر الشيء يفسره ، بالكسر ، ويفسره بالضم فسرا ، وفسره ابانه ، والتفسير مثله . . والفسر كشف المغطى والتفسير كشف المراد عن اللفظ المشكل ، والتأويل رد احد المحتملين الى ما يطابق الظاهر» [4] . اما التهانوي في كشاف اصطلاحات الفنون فقد قال عن علم التفسير «هو علم يعرف به نزول الايات وشؤونها واقاصيصها ، والاسباب النازلة فيها ، ثم ترتيب مكيها ومدنيها ، ومحكمها ومتشابهها ، وناسخها ومنسوخها ، وخاصها وعامها ومطلقها ومقيدها ، ومجملها ومفسرها ، وحلالها وحرامها ، ووعدها ووعيدها وامرها ونهيها وامثالها وغيرها» [5] . وقد قصر التهانوي التفسير على النص القرآني ، ثم اعطاه سعة في المفهوم ، غير ان ما يجمع بين كلا التعريفين الآنفين ، ان التفسير هو بيان النص وايضاح دلالاته اعتمادا على اللغة ، وهكذا فقد بدأ التفسير لغويا ، ومن اوائل المفسرين عبد الله بن عباس ، ومن المسائل الشهيره في علم التفسير ما اورده السيوطي في الأتقان وهي مسائل ابن الأزرق اذ وضع شروط المفسر واولها اتقان اللغة ومعرفة علومها [6] . ومع تقدم علوم البلاغة واتساعها سعى النقاد الى ايجاد ما يميز المفهومين ، ومع ان كلا المفهومين يستخدمان بكثرة في النص الادبي فان النقاد توسلوا بآيات

(١) آل عمران : ٧ .

(٢) د . عفت الشرقاوي ، قضايا انسانية في اعمال المفسرين ص ٤٤ .

(٣) نفسه ص٤٤ .

(٤) ابن منظور : لسان العرب . مادة فسر . المجلد الخامس ص ٥٥ ، دار صادر بيروت ١٩٥٦ .

(٥) التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ص ٣٣ .

(٦) ينظر السيوطي : الاتقان ١ / ١١٩ . وينظر : د . عفت الشرقاوي ، قضايا انسانية ص٤٦ . وكتاب د . عايشة عبد الرحمن . الإعجاز البياني للقرآن ص ٢٧٧ .

القرآن لتوضيح الفاصل بينهما ولاعجب في ذلك فان التفسير كما التأويل بدأ دخولهما واستخدامهما بكثرة في النص القرآني اولا ثم اتسع مجالهما لا سيما التأويل ليشمل النص الادبي ، يقول ابن الاثير «وذهب بعضهم في الفرق بين التفسير والتأويل الى شيء غير مرض ، فقال التفسير بيان وضع اللفظ حقيقة كتفسير الصراط بالطريق . والتأويل اظهار باطن اللفظ كقوله تعالى ﴿ان ربك لبالمرصاد﴾ فتفسيره من الرصد يقول رصدته اذا رقبته وتأويله تحذير العباد من تعدى حدود الله ومخالفة اوامره والذي عندي في ذلك انه اصاب في الاخر ولم يصب في الاول» (١) .

ومغزى كلام ابن الاثير ان التفسير والتأويل يشتركان في مجمل عملية اظهار النص ولكنه لم يخلط بينهما بل جعل لكل واحد منهما منزلته المعينة الخاصة به ، فالتفسير يتعلق بالمفردة ودلالاتها في السياق ، وقد ينصرف الامر الى بيان مرادفاتها وعلاقاتها النحوية اما التأويل فهو يجري في النص وليس في المفردة اي انه يقع في باطن اللفظ مما يفتح المجال واسعا لتجلي مهمة التلقي والتقبل ، فالمتلقي هو القارىء المؤول الذي يسعى الى باطن النص ليخرج بحقيقة القصد وجوهر المغزى . . . وقد شهدنا في الفكر الغربي الحديث من يضع التفسير احد مراحل التأويل او من يجعل التفسير سابقا على التأويل وكأنهما مرحلتان متعاقبتان كما فعل ابن الاثير في السابق فـ «هناك ثلاث مراحل في علم التأويل ، الفهم والتطبيق» (٢) . ولكن التمييز بين هذه المفاهيم لا سيما التأويل والتفسير والشرح ليس ميسورا دائما «ففي شرح النصوص يختلي الشارح بالنص . وفي هذه الخلوة تتدخل عوامل كثيرة تتصل بالشارح ، تتدخل ثقافته الشخصية ومكوناته النفسية ومواقفُهُ الايديولوجية ، وموقعه الطبقي وحاله الاني بملابسات ظروفه الخاصة فيكون الشرح تأويلا ، اي تعاملا خاصا غارقا في الذاتية والانفصال والتفاعل . وهذه الخلوة بالنصوص هي التي جعلت من نتائج الشروح امورا نسبية جدا لانها تظل في نهاية الامر (كلاما على كلام) كلام الشارح على كلام الاديب» (٣) .

ان القراءات التأويلية تتساوى من حيث القيمة ، وقد قدمنا في الفصل السابق قراءات عدة لنص واحد ، هو الابيات الشهيرة «ولما قضينا من منى . .» . ومن بين تلك القراءات ، قراءتان إحداهما لابن جني والاخرى لـ عبد القاهر الجرجاني ولهاتين القراءتين ميزة خاصة في استنطاق النص واظهار دلالاته ورموزه وجماله التعبيري ، فهما قراءتان متساويتان بلا ترجيح ، اي انهما قراءتان تأويليتان . ان القراءة التأويلية تكشف احتمالات النص الممكنة دون ترجيح

---

(١) ابن الاثير . المثل السائر ١/ ٧٥ .

(٢) هانز روبرت ياوس .علم التأويل الادبي ، حدوده ومهماته ص٥٤ مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣ ، ١٩٨٨

(٣) حسين الواد . في مناهج الدراسات الادبية ص ٣١ .

احتمال على آخر ، فقد تكون كل الاحتمالات صائبة ، فالصفة المميزة للنص الجيد ، انه امكان مفتوح على اتجاهات متعددة وقد انتبه السجلماسي انتباهة ذكية لهذا حين تحدث عن باب الاتساع قائلا «والاتساع هو اسم مثال اول منقول الى هذه الصناعة ومقول بجهة عموم الاسم على امكان الاحتمالات الكثيرة في اللفظ الواحد ، بحيث يذهب وهم كل سامع الى احتمال احتمال من تلك الاحتمالات ، ومعنى معنى من تلك المعاني . وقول جوهرُهُ في صفة البديع والبيان هو صلاحية اللفظ الواحد بالعدد للاحتمالات المتعددة (من غير ترجيح) . وقيل هو ان يقول المتكلم قولا يتسع فيه التأويل وقيل هو توجه اللفظ الواحد الى معنيين اثنين (. .) والشريطة في هذا النوع هو تقادم الاحتمالات وتكافؤ التأويلات والادلة العاضدة للتأويلات فان ترجح احد الاحتمالين واعتضد احد التأويلين خرج عن جنس الاتساع» [1] .

والاتساع يقترب في معناه كثيرا من مفهوم التأويل بل ان احدهما مرتبط بالاخر اذ ان الاتساع لا يحصل دون تأول ، وبما ان موجبات لفظ الاتساع كثيرة فان النص المتسع هو المتشعب في اتجاهات عديدة وليس في اتجاه واحد فريد ومطلق ، فالاتساع مفهوم ذو مغزى مكاني وزماني ايضاً ، وهذا ما يساعد على فتح المعنى باكثر من اتجاه واحد . . وقبل السجلماسي اوضح ابن رشيق القيرواني حد الاتساع فربطه بالتأويل اذ يقول معرفا باب الاتساع «وذلك ان يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل ، فيأتي كل واحد بمعنى ، وانما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى . ومن ذلك قول امرىء القيس :

مكر مفر مقبل مدبر معا ... كجلمود صخر حطه السيل من علِ [2]

فانما اراد انه يصلح للكر والفر ، ويحسن مقبلا مدبراً ، ثم قال «معا» اي جميع ذلك فيه وشبهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطه السيل من اعلى الجبل ، فاذا انحط من عال كان شديد السرعة ، فكيف اذا اعانته قوة السيل من ورائه» [3] ولكن ابن رشيق يورد بعد ذلك آراء بعض النقاد في هذا البيت الشعري وكأنه يوافقهم فيما ذهبوا اليه فيقول «وذهب قوم ـ منهم عبد الكريم ـ الى ان معنى قوله بجلمود صخر انما هو الصلابة ، لان عندهم كلما كان اظهر للشمس والريح كان اصلب . وقال بعض من فسره من المحدثين : انما اراد الافراط فزعم انه يرى مقبلا ومدبرا في حال واحد عند الكرّ والفرّ لشدة سرعته ، واعترض على نفسه ، واحتج بما يوجد عيانا فمثله بالجلمود المنحدر من قمة الجبل ، فانك ترى ظهره في النصبة على الحال التي

(١) السجلماسي : المنزع البديع ص ٤٢٩ .

(٢) ديوان امرىء القيس . محمد ابو الفضل ابراهيم ص ١٩ .

(٣) ابن رشيق . العمدة ٢ / ٩٣ .

ترى فيها بطنه وهو مقبل اليك ، ولعل هذا ما قرقط ببال امرىء القيس ولاخطر في وهمه ولا وقع في خلده ولاروعـه» [(١)] . ويعنينا القسم الاخيرمن المقتبس اذ يظهر فيه الاتساع حتى ان ابن رشيق ذهب الى افتراق هذا التأويل عن مقصد الشاعر ، والملاحظ انه قدم معنيين للنص واحد متداول قريب وهو الذي ذكره بعد ذكر البيت مباشرة وهو المعنى الذي يتحصل دون عناء ومشقة ، ويتعلق بتشبيه حسي بين سرعة الفرس والسيل النازل من اعلى الجبل ، وقدم قراءة اخرى في نهاية المقتبس ، تختلف عن القراءة الاولى اختلافا جوهريا ، فقد ظهر فيها الاتساع وظهر التأويل مقترنا بالمجاز . . مستفيدا من طاقة التخييل عند المتلقي (فانك ترى ظهره في النصبة على الحال التي ترى فيها بطنه) اي انه يريك المتضادات في وقت واحد ، ويجمع بين المتنافر الذي لا اجتماع له على حال واحد ، مثلما جمع بين الاقبال والادبار فجمع بين نقيضين لا يجتمعان في وقت واحد ، وقصد الشاعر من ذلك كله هو اثارة المتلقي . . بيد ان ابن رشيق خلافا للسجلماسي لم يستطع في الامثلة التي ضربها التفريق بين التفسير والتأويل وتحدث عنهما وكأنهما مترادفان ، وهذا ما نلاحظ في جل الكتابات النقدية القديمة ، فقد نجد في منهج الناقد النظري ما يشير الى فرق ما بين المفهومين ، وفي التطبيق العملي يأخذهما بدلالة واحدة . ان الجمع بين التأويل والمجاز هو الاساس الذي يبنى عليه الفرق بين الاثنين (التفسير والتأويل) ففضل المجاز «انه يفعل في نفس السامع ما لاتفعل الحقيقة» [(٢)] ، وانطلاقا من العلاقة الوثيقة بين المجاز والتأويل يمكن تمييز التفسير عن التأويل ف «الطرف المعتمد في تحديد وظيفة المجاز هو المتقبل او قارىء النص لان غاية المجاز القصوى وبالاستتباع غايةالادب هي التأثيرفي السامع تأثيرا تتحقق معه مقاصد صاحب النص والغايات التي رسمها لخطابه» [(٣)] . غير أن اصطلاح التفسير لا يخلو هو الاخر من المجاز ، والدليل ان التفاسير التي وضعت للنص القرآني ، اقتصر على تسمية قراءتها بالتفسير ، وهذا المصطلح يشمل آيات الذكر الحكيم لا سيما المتشابه منها ، وفي مقابل التفسير نجد اصطلاح الشرح هو الغالب على مصنفات الشعر والمصنفات الاخرى ، فحملت كتب دراسة القرآن لفظ التفسير ، بينما حملت كتب دراسة الشعر لفظ الشرح . ويبدو ان الفكرالعربي اراد ان يخصص اصطلاح التفسير للنص القرآني ، ويجعله ذا دلالات موحية بتفسير السور الكريمة ، اما الشرح فهو للشعر . . بيد اننا لو انتقلنا من عناوين المصنفات الى المتون فلا نجد التزاما دقيقا بهذا التمييز . . وهذا يعني ان التمييز بين الاثنين كان لاغراض دراسية لا منهجية ، كما ان مهمات تلقي النص القرآني تختلف اختلافا جذريا عن مهمات تلقي الشعر

---

(١) نفسه .

(٢) ابو هلال العسكري . الصناعتين ص ٣٧٥ .

(٣) د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ٢٣٠ .

لاختلاف كل من النصين ، بين كلام موحى به من الله سبحانه وكلام بشري . . وعلى هذا ينبغي التمييز بين نوعين من التأويل ، التأويل الادبي وتأويل القرآن ، فالتأويل «هو الخروج بالدلالة من الظاهر الى الباطن غير ان هذا الامر لا يصدق على جمع الاقاويل الشرعية . اذ لا يمكن ان تكون جميع الاشياء التي تحدثت عنها الشريعة لا تدرك الا بالبرهان او ان تكون جميع المعاني التي صرح بها اغمض من ان يدركها الجمهور ، والا لاستحال تصور هذه المعاني والتصديق بها من قبل الناس جميعهم : والحال ان الشريعة انما قصدت (تعليم الجميع العلم الحق والعمل الحق) ولذلك انقسمت على قسمين : محكم ومتشابه : اما المحكم فهو الظاهر بنفسه اي الذي يشتمل على المعاني التي صرح بها كما هي موجودة بنفسها لا بمثالاتها والتي تتصل بالمبادىء العامة التي لا يستقيم اعتقاد دونها . وهذه لا تحتاج الى تأويل اذ كان الظاهر منها هو الباطن . اما المتشابه او (المؤول) ، فانه يشتمل على المعاني الغامضة والخفية التي لم يصرح بها كما هي موجودة بنفسها ، بل صرح بمثالاتها فاحتاجت الى تأويل اذ كان الظاهر منها مثالا للباطن» [١] . اما في الادب ، فان النص الادبي هو نص تأويلي ، وكل قراءة متعمقة جادة للادب هي قراءة تأويليه . لكن النقد العربي لم يوحد كلمته على معنى واحد للتأويل ، فهو تارة يعني به النحو ، واختلاف التأويل متأت من اختلاف الاراء النحوية كما ورد عند ابن سلام [٢] وتارةً ينظر الى هذا المفهوم نظرة مريبة ويحاول البعض تخليصه مما احاط به من الريب فيحدد بالاهتداء الى رأي الائمة من العلماء كما فعل ابن قتيبة حين قال عن مؤلفه تأويل مشكل القرآن «فألفت هذا الكتاب جامعا لتأويل مشكل القرآن مستنبطا ذلك من التفسير بزيادة في الشرح والايضاح وحاملا ما لم اعلم فيه مقالا لامام مطلع على لغات العرب لأرى به المعاند موضع المجاز وطريق الامكان من غير ان احكم فيه برأى او اقضي عليه بتأويل» [٣] . وجل النقاد العرب ـ كما ذكرنا ـ يستخدمون التأويل بمنزلة التفسير وكأنهما صنوان ، يتضح ذلك من امثلة كثيرة ففي موازنة الآمدي ورد بيت لأبي تمام هو :

الـود للقـربى ولكـن عرفــه   للأبعـد الاوطـان دون الاقـرب

فقال الآمدي معلقا «انما اراد بقوله (لكن عرفه في الابعد الاوطان دون الاقرب) . فقلت : قوله (دون) يفسد عليك هذا التأويل وما اراك الا قد اوضحت فيه الاحالة والمناقضة بينهما» [٤] . ولا غرابة ان يجمع التفسير والتأويل في نسق دلالي واحد عند النقاد العرب وان وجدنا محاولات

---

(١) علي حرب . التأويل والحقيقة ص ١٣٧ .

(٢) ينظر ابن سلام . طبقات الشعراء ١/ ٢٠ .

(٣) ابن قتيبة . تأويل مشكل القرآن ص ١٨ .

(٤) الآمدي . الموازنة ص ١٥٥ . ديوان ابي تمام ص ٤٣ .

جادة للتفريق بينهما لا سيما عند كل من ابن الاثير والسجلماسي كما بينا سابقا ، والتقارب بينهما كان منهجاً قديما في الغرب ايضاً» اذ يمكن القول ان (غادامير) يعتبر فيلسوف التأويل بلا منازع في الفكر المعاصر . لكن ذلك لا يعني ان التأويل لم يكن منهجا قديما ومغرقا في القدم فهو ولد مع مولد النص ، والنص المقدس بالتحديد . ذلك أنه لا يمكن للنص لن يكون مقدسا ان لم يكن قابلا للتأويل . ولقد برز التأويل في مرحلة القداسة تفسيرا اتبع مناهج عديدة رسمية وغير رسمية» (١) . ان الذي يعنينا من ذلك كله هو القارىء وهو يواجه النص الادبي ، وفي ذهنه مفاهيم التفسير والتأويل والشرح . . واذا ما استقر على التأويل منهجا في قراءة النصوص دون ان يعني ذلك التخلي كليا عن المفاهيم الاخر فلأن متقبل الشعر تجذبه استخدامات الشعر المعينة لا سيما الاستعارة ، فلا شعر يراد له التأثير في قارئه لا يعتمد على طاقة الاستعارة وعلى فسحة المجاز واذا سلمنا بالبنية المجازية للشعر ، جاز لنا ان ننظر الى النص الادبي بكونه مجالا لمعان متعددة ، وان كشف هذه المعاني مهمة تأويليه «فالنص البلاغي لا يقول الاشياء بحرفيتها وبشكلها الساذج والغفل ، ولا يقرر الامور بطريقة مباشرة او بلغة المعادلات ، بل هو يلجأ الى الكناية والاستعارة ويتوسل التلويح دون التصريح والتعريض دون الافصاح والايهام دون الايضاح وهذه الطاقة على الايحاء الى يمتلكها المجاز هي التي تشكل الفسحه التي تتقوم بها اللغة الشعرية والادبية عامة . فالمجاز يقيم فجوة بين الكلمات والاشياء ويمنع تطابق الدال والمدلول . وبذلك نجد انفسنا امام حالة دائمة من دال الى مدلول ومن مدلول الى آخر ، فيتحول الكلام الى استعارات لا تتوقف وبالاستعارة يتحدد القول وينبجس المعنى» (٢) . فهل تتكافأ علاقة كل من التأويل والتفسير بالمجاز؟ احسب ان علاقة التأويل بالمجاز ـ كما اشرنا سابقا ـ اكثر وثوقا وقوة ، فالقراءة الدقيقة للنص التي ينتظر من التأويل ان يؤديها ذات صلة مباشرة بالتحول الدلالي الذي تحدثه الاستعارة «لان المعاني في المجال الاستعاري تتفاعل فيكون (التوسع) . هذا التوسع هو الذي يحدث الغموض وعلى هذا الاساس تتحدد مهمة المتقبل بأنه المعول عليه في تحليل البنية الجديدة ، وتزداد مهمة المتقبل صعوبة عند حذف الطرف الرئيسي في الاستعارة وهو المستعار اي في الاستعارة المكنية ، وكذلك عند حذف ما يلائم المستعار والمستعار له في نطاق الاستعارة التصريحية والاستعارة المكنية» (٣) .

ان اختلاف مهمة المتلقي في كل من التفسير والتأويل ، يضع فاصلا بين كلا المفهومين مهما تداخلا في بعضهما ، واذا كانت الدراسات النقدية القديمة لم تشأ ان تضع حدودا فاصلة بينهما فان التأويل هو الاكثر قرابة من النص الادبي لانه يمس التلميح لا التصريح ، والتلميح يحتاج الى من

(١) مجلة العرب والفكر العلمي عدد ٤ سنة ١٩٨٨ ص١ .

(٢) علي حرب . التأويل والحقيقة ص ٢٦ .

(٣) توفيق الزيدي . مفهوم الادبية ص ١٢٥ .

يخرجه من موضع الى آخر، وكشف طاقة الايحاء فيه، ولا تخلو النصوص الادبية الحقة من طاقة التلميح. وبالتأويل تظهر قدرة المتلقي الحقيقية في تحليله للنص واستخلاص دلالاته الكامنة.

تنحو نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني منحى تأويليا فهي تؤكد النظام والسياق والتركيب الجملي، والتأويل قطعا لا يقع في المفردة بل يقع في الجملة وفي الكلام المنسق، اذ المعول عليه في النص الادبي هو التأليف، يقول الجرجاني «واعلم ان الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام اذا انت احسنت النظر فيما ذكرت لك من انك تستطيع ان تنقل الكلام في معناه عن صورة الى صورة من غير ان تفسر لفظه» (١).

ان نقل المعنى من شكل الى آخر صورة تأويلية، نبّه الى اهميتها عبد القاهر في اطار نظريته البلاغية فـ «البلاغة تقع بالمعنى لا باللفظ وبالتأليف لا بالكلمة المفردة (...) فأمكانية تأويل الكلام تأويلين او اكثر وتفسير البيت الواحد عدة تفاسير وصورة اللفظ ثابتة دليل على تعدد الدلالات والاشكال وهما المشرعان لوجود التفسيروالتأويل اذ لا امكانية للتأويل في اللفظ المفرد بحكم انه يرتبط بمعناه على وجه التواضع والاصطلاح. وقد لمس الجرجاني هنا (وان لم يصغ ذلك صياغة واضحة) اهم خاصية من خصائص الوظيفة الادبية حسب احدث النظريات الغربية المعاصرة في النص وهي نظريات تذهب الى اعتبار التأويل من مميزات ظاهرة الادب لانه تراكب مبدأ التشابه، وهو من مميزات محور الاستبدال على التلاصق، يخلق في النص ضربا من الكثافة المعنوية والاشكال فتمكن قراءته بصورة مختلفة» (٢). ان معنى المعنى وهو مفهوم بلاغي صاغه الجرجاني يؤكد ان هناك مستويين في النص، المعنى الاول والمعنى الثاني (او المعاني الثواني). والمعنى الاول قيد «بدلالة اللفظ وحده» (٣). اما معنى المعنى فهو «ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر، ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل» (٤). وقد فسر بعض الباحثين قصد الجرجاني بطريقة وصف الدلالة «وقد عبر عبد القاهر الجرجاني عن الدلالة الوضعية والعقلية بعبارة مختصرة، وهي ان نقول: المعنى ومعنى المعنى، فنعني بالمعنى، المفهوم من ظاهر اللفظ، وهو الذي يفهم منه بغير واسطة وبمعنى المعنى، ان يفهم من اللفظ معنى، ثم يفيد ذلك المعنى معنى آخر» (٥). والدلالة العقلية تحيل

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز ص ٢٨٦.

(٢) د.حمادى صمود. التفكير البلاغي عند العرب ص ٤٧٣.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز ص ٢٥٨.

(٤) نفسه.

(٥) علي الجندي. فن التشبيه ص ٢١.

الى التأويل ولفظ (العقل) يوحي باستخدام طاقة التأمل والتروي في فهم النص . . والتوصل الى معنى المعنى هو جهد يقوم به المتلقي القارىء للنص والمتفحص لدلالاته ، ويتضح دور المتلقي في مجمل عملية التأويل واكتشاف المعاني من خلال نقطتين جوهريتين :

١ ـ بنية التناقض :

اذا كان التأويل جهدا ينهض به المتلقي غاية النهوض ، فان هذا الجهد لا يستقيم الا على اساس بنية تناقضية ، فالتأويل لا يقع بين الاشياء المتشابهة وانما بين الاشياء المتناقضة ، ومعنى المعنى يشير الى هذا التناقض ، فالمعنى الخفي او المعنى الثاني يتناقض مع المعنى الظاهري ويغايره ، ولو ساواه لما كان معنى ثانيا ، ولبطل التأويل اصلا . ويتوصل عبد القاهر الجرجاني الى ادراك هذه الحقيقة المهمة عبر نصوص كثيرة وردت في اسرار البلاغة ودلائل الاعجاز ، فيقول «فان الاشياء المشتركة في البنى المتفقه في النوع تستغني بثبوت الشبه بينهما وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في ايجاب ذلك لها وتثبته فيها ، ، وانما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في ان يجمع اعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الاجنبيات معاقد نسب وشبكه» [1] . والنص الادبي هو الذي يجمع بين المتنافرات والمتباينات ، اما الكيفية التي يجمع فيها ذلك كله ، فتكمن في نظام الدلالة الادبية التي هي دلالة ايهام وتخييل . . والقارىء او المتلقي هو الذي يجمع تناقضات النص ويوجد ما يوحد هذه المتناقضات ، فهو يصنع الالفة التي تجمع بين هذا الكل من المعاني المشتبك والمتناقض ، وهي مهمة مشرّفة تقع على كاهل المتقبل ، يقول «وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل الا لانهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف ونفاذ الخاطر الى ما لا يحتاج الى غيرها ، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما ولا يقتضيان ذلك الا من جهة ايجاد الائتلاف في المختلفات ، وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الاعمال التي تنسب الى الدقة ، فانك تجد الصورة المعمول فيها كلما كانت اجزاؤها اشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف ابين كان شأنها اعجب والحذق لمصورها اعجب» [2] . يشير عبد القاهر الى ان الانسجام في النص لا يتحصل من خلال انسجام المعاني ، بل من اختلافها ، وان هذا الاختلاف دليل على حذق الصانع ، الذي نقل المادة من شكل إلى آخر وان جهد المتلقي سوف ينصب على إيجاد وحدة بين المختلفات ، وهو حين اورد الصناعات والاعمال الدقيقة لكي ينبه الى ان الصورة النهائية هي صورة الفة ووحدة لا صورة تناقض او تنافر مع

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ١٣٦ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ١٣٦ .

ضرورة الانتباه الى الفرق بين الصانع للاشياء الجميلة والشاعر وهو فرق لم يغب عن ذهن الجرجاني ، وقد ضرب بالصانع مثلا كي يقرب القصد ويوضحه . . فالمادة اللغوية التي تصنع الأدب تتغير بفعل المجاز وبفعل التركيب الشعري أو الادبي فلم تعد الكلمات تنبىء بما وجدت له اصلاً لقد اضفى التركيب عليها سمة جديدة فأصبح معناها القاموسي مغايرا لمعناها الجديد دون ان تفقد في الوقت نفسه صلتها الوطيدة به . . لان المعنى الاصلي للكلمة يظل اساسا تتنوع على وفقه المعاني الجانبية ، مثل الصانع الذي حور المادة وغيرها فاختلفت اختلافا بينا في الشكل والصورة لكن اصل المادة ظل ثابتا . . بل ان هذا الاصل قد انسجم مع الشكل الجديد مكوناً ائتلافه من خلال بنية التناقض القائمة اصلاً بين المادة المصنوعة والصورة الجديدة . . . لكن الشاعر (الصانع) يفوق اي صانع آخر ، ويفترق عنه افتراقا كبيرا ، لان ايحاء الكلمات وظلالها ودلالاتها الجديدة بحاجة الى طاقة عقلية تخييلية لادراك ما آل اليه التركيب الشعري ، بعد ما مرّ بسلسلة من التناقضات والاختلافات ، فالصانع العادي يخاطب متلقيا عاديا والشاعر يخاطب متلقيا فائقا عليه ان يوجد مسوغا جماليا للكلمات في بنية الادب . .عليه ان يتعقب فراغات النص وفجواته ، والمتعة الجمالية المتحققة عند المتلقي مصدرها لذة الاكتشاف ، فالعثور على المعنى هو النشوة الحقيقية التي تدعو المتلقي للتفاعل مع النص ، يقول عبد القاهر الجرجاني «ان المعنى اذا أتاك ممثلا فهو في الاكثر ينجلي لك بعد ان يحوجك الى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه . وما كان منه الطف كان امتناعه عليك اكثر واباؤه اظهر ، واحتجابه به اشد» (١) . ومغزى كلامه ان المعاني كلما كانت بعيدة فهي الاقرب الى مفهوم الادبية من المعاني القريبه ، لان صيغة التفضيل الورادة في المقتبس توحي بقبول اتم واكثر اكتمالا ومتعة ، فالمتعة لا تكون الا قرينة الانسجام والوحدة ، فاذا قدرنا ان المتعة الجمالية هي المرحلة الاخيرة من مراحل تلقي النص فان المراحل الاول لا بد ان تجري فيها عمليات تصفية المتناقض من المعاني لصالح المؤتلف ، وما الغموض في الشعر الا تجل لهذا التناقض ، اذ يبلغ اقصاه في النصوص الغامضة ، فيحار المتلقي في كشف دلالاتها . . فاذ توصل الى كشفها فستتحول المعاناة والمكابدة الى سعادة حقيقية ، سعادة الزهو بالقدرة الذاتية التي شارفت اكتشاف المعنى ، فأصبحت مشاركة في انتاج النص .

٢ ـ المعاني المتعددة :

اذا كانت دلالة اللفظ على المعنى دلالة وضعية في المعنى الاول ، فان المعنى الثاني دلالته عقلية تخييلية ـ وكلامنا جار في النصوص الادبية حصرا كما فعلنا سابقا ـ لا يمكن ان يكون

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ١٢٦ .

معنى واحدا ، لان هذا المعنى انما هو مجازي مستور داخل اغلفة من الالفاظ والصيغ الاسلوبية ، فليس هناك معنى ثان في حقيقة الامر انما هنالك اكثر من معنى ، اذا وضع احدهما الى جانب الاخر لوجد انها جميعا تنبع من النص وتؤدي اليه ، ولكن طرق التأدية مختلفة باختلاف طرق الفهم والتأويل ، فالمعنى التأويلي متعدد ومتشعب ومعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني اذا ما طبق على النص الشعري والادبي عامة ، فهو المعاني المتعددة لا المعنى الثاني ، لاننا لو قصرنا معنى المعنى على دلالة واحدة لكنا قد نقضنا نظرية المجاز من اساسها ، فلابد ان ينصرف الذهن اذن الى ان معنى المعنى هو معان متعددة على وفق طرق التأويل وامكانات القراءة . . يقول الجرجاني عن معنى المعنى «ان تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى اخر ، ومدار هذا الامر على الكناية والاستعارة والتمثيل» [(١)] . وعبد القاهر الجرجاني يشير صراحة الى ماذهبنا اليه حول تكثر المعاني وتعددها حين يقول «لا يراد من الالفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها الى معان اخر» [(٢)] . ويمكن القول بناء على المقتبس السابق ان المعاني الثواني هي معان اضافية على المعنى الاصلي الذي تحدده الدلالة الوضعية للألفاظ ، فالمعاني المتعددة ليست معاني متطورة دون نظام او نسق مبّين ، فكل معنى من المعاني الاضافية ، او المضافة له علاقة بالاصل ، فكأن هذه العلاقة الاصلية هي التي تضمن سلامة الاضافات ، اي ان الاصل هو الذي يحدد نوع التأويل ، وعلى هذا فان معنى المعنى ، او تعدد المعاني يصبح مسألة طبيعية في اطار عملية التأويل ما دامت الاشكال الجديدة ذات علاقة بالاشكال الاصلية ، فاذا كان الشكل الاصلي محتويا على دلالة ايهام اتسع التأويل كما يتضح ذلك من قول ذي الرّمة الذي اورده الجرجاني شاهداً ومثلا في صيغتين : -

اذا غير النأي المحبين (لم يكد) رسيس الهوى من حب مية يبرح

اذا غير النأي المحبين (لم أجد) رسيس الهوى من حب مية يبرح

يقول الجرجاني متحدثا عن الصيغتين (لم يكد) و (لم أجد) : «ان الدلالة في (لم أجد) دلالة ايضاح او اثبات و بينما في (لم يكد) دلالة ايهام (. . .) والتوهم في قول ذي الرّمة (لم يكد) ان البعض يظن ان الهوى قد برح بينما الفعل (كاد) موضوع لان يدل على شدة قرب الفعل من الوقوع ، وعلى انه شارف الوجود ، ونفيه يوجب نفي مقاربة الفعل للوجود . ومعنى هذا ان المعنى في بيت ذي الرمة بصيغة (لم يكد) ، ان الهوى من الرسوخ والتنبؤ في قلبه وغلبته على طباعه بحيث لا يتوهم عليه البرح» [(٣)] .

(١) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ٢٥٨ .
(٢) نفسه ص ٢٦٠ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الاعجاز ص ٢٦٧ .

واضح اذن ان الجرجاني مع دلالة الأيهام لانها المعنية بإيضاح القصد وكشف المغزى ، فالهوى لم يبرح بعد . ما زال هناك خيط معلق في الفراغ يوشك ان ينقطع ، فاذا انقطع اصبح موجوداً ، أي برّح الهوى بالحب ، والشاعر يريد ان يبقى هذا الخيط مربرطا لا مقطوعا ولن يحدث ذلك الا مع عبارة (لم يكد) لان المتلقي سيظل مترقبا لفعل شارف الوجود على وفق عبارة عبد القاهر . فاذا قال لم اجد فقد اطفأ جذوة التوقع والانتظار عند المتلقي ، وأطفا نشاطه وقدرته على توسيع المعنى وتخييله ، وعلى هذا فان معنى المعنى والمعاني المتعددة دلالتها دلالة ايهام ، وهو عمل مقصود من قبل المنشيء ولولاه ما فضل ذو الرمة عبارة لم يكد على عبارة لم أجد . ان وعي المنشيء يقابله وعي المتلقي في اخراج المعنى واستنباطه ، وهذا الاجراء يتعدد بتعدد القراء والقراءات ، غير ان اكتشاف المعاني منوط في جانب اساسي منه بالصفات التي يحتويها النص الادبي . ضمانا لسلامة التأويل ومراعاة للمتلقي ، اذ ينبغي ان يكون هناك نوع ما من الالفة بينه وبين النص ، وقد ربط حازم القرطاجني بين النص والالفة عند الجمهور ولم يشترط ان تكون هذه الالفة حسية ، ولكن تأكيده على هذاالموضوع يوحي ان قدرا من الاعتدال مطلوب في النص من قبل المنشيء والقارىء او المتلقي ، فلا النص ينغلق فيستعصي على التأويل او يذهب المتأول فيه شططا ولا القارىء يحمل النص ما لا يحتمل ويبتعد عن الاصل ابتعادا كليا ، اذ لا بد من قدر من الفهم المشترك . . يقول متحدثا عن مقاصد الشعر وما يورد فيها من اوائل وثوان : «ومن المتصورات ما يليق بحقيقة مقاصد الشعر المألوفة ، واغراضه المتداولة ، وتصلح ان تورد فيها اوائل وثواني ، ومنها ما لا يليق بها ولا يصلح منها ان تورد اوائل ولكن تورد ثواني هو ما تعلق المتصور فيه بشيء معروف عند الجمهور من شأنهم ان يرتاحوا اليه او يكترثوا له كان ذلك الشيء مدركا بالحس او بغيره» (١) . . . يشترط حازم في مستويات المقاصد ان تكون ذات علاقة مألوفة بالمتقبل ، اذ آن وجود مثل هذه العلاقة يحقق اللذة والفائدة في آن معا . اما التنافر فسوف يضيع دون شك المقاصد فتضيع الاهداف المتوخاة من مجمل العملية الادبية ، وكان حازما قد لخص الجهد النقدي كله في مذهب الاعتدال ، اذ ان علاقة الوثوق بين المعنى الاصلي والمعاني الاضافية هي التي تحول دون الايغال في التأويل والابتعاد عن جوهر المعنى : يقول «فالاصيل في الاغراض المألوفة في الشعر من هذين الصنفين ما صلح ان يقع فيها اولا وثانيا متبوعا وتابعا لان هذا يدل على شدة انتسابه الى طرق الشعر وحسن موقعه منها على كل حال ، وهي المعاني الجمهورية . ولا يمكن ان يتألف كلام بديع عال في الفصاحة الا منها ، والصنف الاخر وهو الذي سميناه بالدخيل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة اصلا اذ من شروط البلاغة والفصاحة

(١) نفسه ص ٨٣ ، ٨٤ .

حسن الموقع من نفوس الجمهور . وذلك غير موجود في هذا الصنف من المعاني» [١] . والمعاني الجمهورية هي معاني المتقبل أو جمهور المتقبلين لذا فقد استبعد حازم المقاصد الثواني . اي المعنى المغلق الذي لا يأتي الى الذهن دون مقدمات تهيّيء المتقبل لفهم المعنى الثاني بعد ان وعى المقصد الاول . ان قبول حازم المعنى الثاني مقرونا بالمعنى الاول كالتابع والمتبوع ، يوضح المنحى النقدي العربي وهو توجه النص نحو الجمهور ،لغايات التأثير والاستجابة ، وهذا المنحى النقدي قد قبل التأويل على هذه الاسس . فليس كل تأويل حسنا ومقبولا فان هناك اشتراطا للتأويل الحسن منها الثقافة العامة الشاملة والانقطاع للنص واعادة قراءته مرات ، وصلة المتلقي المباشرة بالنص ، وكثرة الدربة في قراءة النصوص ، ان القراءة التأويلية قراءة فائقة ، والنصوص الشعرية والادبية الجيدة تستدعي قراء يحسنون تأويلها ، لكن التأويل اذا اعتمد على قدرة المتلقي ونشاطه وسعة افقه فان هناك عاملا مهما دونه لا يكتمل التأويل ولا يصح ، انه التخييل ، فالتخييل يرافق الاعمال الادبية وهو اساس التأويل . وقبل الخوض في علاقة التأويل بالتخييل نتوقف عند مفهوم (المجاز العقلي) .

(١) د ، عصام قصبجي المحاكاة ص ٩١ وينظر ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ص ٢٣٥ .

ـ الاسناد في المجاز العقلي ـ

المجاز العقلي هو المجال الذي يتجلى فيه التأويل ، احسن ما يكون التجلي ، فهو يقوم على اسناد الفعل لغير فاعله الحقيقي لضرب من التأول كما يقول عبد القاهر الجرجاني في تعاريفه للمجاز «ان كلّ جملة اخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول فهي مجاز»[١] . وان كان هذا التحديد قد شمل أنواع المجاز كلّها لان الجرجاني لم يخصص في تعريفه نوعامعينا ، فانه يمس المجاز العقلي مسا مباشرا ، فقد تحدث الجرجاني عن الجملة ، ويعني هذا ان المجاز يقع في الاثبات لا في المثبت «لان المثبت لا بد ان يكون مفردا ، او في قوة المفرد ، والاثبات انما يكون في الجملة ، فاذا رأيتهم يقولون تارة : ان المجاز اما ان يكون مفردا او جملة او في قوة المفرد ، واخرى المجاز اما ان يكون في الاثبات او في المثبت ،فاعتقد ان التقسيمين متلازمان . وكل مجاز في الجملة فهو مجاز في الاثبات وبالعكس ، وكل مجاز في المفرد فهو مجاز في المثبت وبالعكس»[٢] .

ويفرق عبد القاهر بين وقوع المجاز في الاثبات ووقوعه في المثبت ، اذ ان وقوع المجاز في المثبت لا يعد مجازا عقليا مثل قوله تعالى «فأحيينا به الارض بعد موتها»[٣] . يقول «جعل خضرة الارض ونضرتها وبهجتها بما يظهره الله تعالى فيها من النبات والانوار والازهار وعجائب الصنع حياة لها فكان ذلك مجازا في المثبت من حيث جعل ما ليس بحياة على التشبيه ، فأما نفس الاثبات فمحض الحقيقة لانه اثبات لما ضرب الحياة مثلا له فعلا لله تعالى ولا حقيقة أحق من ذلك»[٤] . وعلى هذا يقسم عبد القاهر المجاز على قسمين ، عقلي ولغوي ،فان كان في الاثبات فهو عقلي وان كان في المثبت فهو لغوي ، ويضع عبد القاهر حدودا واضحة بين الاثنين تستند الى عاملين اساسيين هما البنية الاسنادية والجملة . والمعروف ان الجملة هي الاساس الذي تقوم عليه عملية التأويل . . وان المعنى الثاني او المعاني الثواني انما تقع في الجمل قطعا . ولعل عبدالقاهر في مجمل نظرته الى البلاغة لا يعتمد الا مقياس الجملة اساسا للتحولات في المعاني ، وهذه التحولات تحدث بفعل العقل . . ان ميزة المجاز العقلي أنه موئل لاستخدام طاقة الفكر والعقل والتخييل عند المتّلقي ، مما يسند صورة المتلقي في التراث النقدي فهو ليس مستهلكا للنص بل متمعن فيه كاشف لمواضعاته . فالدلالة العقلية في المجاز هي نتيجة لامعان العقل والنظر المتأمل في النص يقول عبد القاهر «واذ قد تبين لك المنهاج في الفرق بين دخول

---

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٣٥٦ .

(٢) فخر الدين الرازي . نهاية الايجاز ص ١٧١ ، ١٧٢ .

(٣) سورة فاطر الآية ٩ .

(٤) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٣٤٤ .

المجاز في الاثبات وبين دخوله في المثبت وبين ان ينتظمهما وعرفت الصورة في الجميع فاعلم انه اذا وقع في الاثبات فهو متلقى من العقل واذا عرض في المثبت فهو متلقى من اللغة (. . .) وذلك ان الاثبات اذا كان من شرطه ان يقيد مرتين كقولك (اثبات شيء لشيء) ولزم من ذلك الا يحصل الا بالجملة التي هي تأليف بين حديث ومحدث ومسند ومسند اليه علمت ان مأخذه العقل وانه القاضي فيه دون اللغة» (١) .

ويمثل الجرجاني بأمثلة للمجاز العقلي من القرآن الكريم ومن الشعر والنثر . . ولعل بيت الصّلتان العبدي المشهور اكثر دورانا على ألسنة النقاد والبلاغيين : -

اشاب الصغير وأفنى الكبير ... مر الغداة وكرّ العشيّ (٢)

فقد وقع الاسناد في فعل الشيب والفناء الى مرور الايام والليالي كما هو واضح من البيت . لكن هذا الظاهر الاسنادي ليس حقيقة فلا بد من (التأويل) لاكتشاف حقيقة الاسناد اذ يدخل التأويل عنصرا ضرورياً لاغنى عنه في معرفة النص وبدونه لا يكتمل المعنى ولاتعرف حقيقة القصد ، فالذي يشيب ويفني هو اللهسبحانه فهو الفاعل الحقيقي ، والتوصل الى هذا ومباشرته في النصوص فعل تأويلي يقول عبد القاهر «المجاز واقع في اثبات الشيء فعلا للايام ولكر الليالي وهو الذي ازيل عن موضعه الذي ينبغي ان يكون فيه ، لان من حق هذا الاثبات ، اعني اثبات الشيب ، فعلا لغير القديم سبحانه وقد وجه (. . .) الى الايام وكر الليالي وذلك ما لا يثبت له فعل بوجه لا الشيب ولا غير الشيب . وأما المثبت فلم يقع فيه مجاز لانه الشيب وهو موجود كما ترى . وهكذا اذا قلت (سرني الخبر) و (سرني لقاؤك) فالمجاز في الاثبات دون المثبت لان المثبت هو السرور وهو حاصل على حقيقته» (٣) . فالتأويل هو الذي اوصل المتلقي الذي هو عبد القاهر في تأويل هذا النص الى ادراك حقيقة ان المجاز واقع في الاثبات وان الفاعل الحقيقي ليس هو المذكور في النص ، بل هو الذي يتوصل اليه بالتأويل ، وعلى الرغم من ان كل من كلمة اشاب وافنى قد استعملتا في مفهومهما الاصلي ، لكن السياق ، قد اضفى على الجملة معنى آخر ، يكشفه الاسناد فما هوغير حقيقي هو الاسناد وليس الالفاظ ، هو العلاقة بين الالفاظ وليس الالفاظ ذاتها يقول الرازي : «فلا شك أنا لم ننقل صيغة «اشاب» الى غير مفهومها الاصلي ، بل المجاز فيه ان الشيب انما يحصل بفعل الله تعالى ، ونحن لم نسنده اليه ، بل اسندناه الى مرّ الغداة واسناده الى قدرة الله تعالى ، حكم ثابت له ، لذاته ، لا بسبب وضع

---

(١) نفسه ص ٣٤٥ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٣٤٣ . الرازي ، نهاية الايجاز ص ١٧٠ ، وص ١٧٣ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٣٤٣ .

واضح . فاذا اسندناه الى غيره فقد نقلناه عما يستحقه لذاته في الاصل ، فيكون التصرف في حكم عقلي ، فيكون المجاز عقليا» [(١)] .

والتأويل في المجاز العقلي قائم على معرفة نوايا الكاتب او الشاعر ، فاذا كان النص الادبي في جانب من جوانبه المهمة حوارا بين طرفين هما المنشيء والمتلقي ، فان التمعن في جهة الاسناد وحقيقته هو جهد خاص بالمؤوّل ، لكنه من الناحية الثانية موصول باعتقاد المتكلم او منتج الخطاب . ان معرفة مقاصد الكاتب لكي يصح التأويل لاتعني دراسة جديدة ومفصلة في السيرة او استجلاء ماضي الكاتب علاقاته ضرورة ، فالنص يغني عن ذلك كله ، فهو الذي يساعد على كشف نوايا الكاتب . . وعلى هذا فأن معرفة الاسناد مرتبطة بمعرفة الكاتب ، فهل يضع الكاتب في النص ما يساعد على اكتشاف حقيقة الاسناد؟؟ وهل يقصد الكاتب قصدا ادخال المتلقي في اطار من الاستنباط بقصد ترسيخ المعنى في ذاكرته؟ احسب ان الشاعر يروم ايهام المتلقي عن طريق الاسناد غير الحقيقي ، ويضع امارات عقلية ، تكشف اذا ما نظر اليها المتلقي نظرة متفحصة ان الاسناد غير حقيقي ، اي انه يعتمد على تحفيز طاقة العقل لدى المتلقي وليتوصل الى ان الكاتب او الشاعر متجوز لامتحقق وهو ما يوصله الى المجاز العقلي ، كما صنع ابو النجم فيما اورده الرازي في نهاية الايجاز :

قد اصبحت ام الخيار تدعي   علي ذنبا كلّه لم أصنع

من ان رأت رأسي كرأس الاصلع   ميّز عنه قنزعا عن قنزع

جذب الليالي ابطئي او اسرعي [(٢)]

والمجاز هنا عقلي ، يدل عليه قوله (جذب الليالي) ، لكن المتلقي - الذي هو الرازي في تأويل قول ابي النجم - لم يتأكد بعد من نوايا الشاعر ، اذ جعله مصدقا ومكذبا حتى إذا جاء البيت الاخير تيقن المتلقي من صحة التأويل :

أفناه قيل الله للشمس اطلعي   حتى اذا واراك افق فارجعي

«فيبين بهذا ان الله تعالى هو المبدىء والمعيد والمنشيء والمبيد» [(٣)] .

ان التأويل في المجاز العقلي يعتمد على قدرة المتلقي في اكتشاف حقيقة الاسناد من خلال معرفة نوايا الشاعر ومقاصده .

---

(١) الرازي . نهاية الايجاز ص ١٧٣ . ولا بد ان نشير الى ان المجاز العقلي الذي ابتكره عبد القاهر وتبعه البلاغيون بعده الا السكاكي انكره بعض المحدثين «استنادا الى حقيقة اللغة فما ذهب اليه من جعل الاسناد على سبيل التأويل تجميد لوظيفة اللغة وقضاء عليها» . ينظر . د . لطفي عبد البديع . التركيب اللغوي للادب ص ١٧ .

(٢) الرازي . نهاية الايجاز ص ١٨٢ .

(٣) نفسه ص ١٨٢ .

.٣.

التأويل والتخييل

التأويل والتخييل مفهومان يختصان بالمتلقي ، وهما بعدان من ابعاد تلقي النص ، ويوجد هذا الاشتراك اساسا قويا يمكن من خلاله تلمس العلاقة بين المفهومين . . اذ ان مجال اشتغالهما النصوص الادبية التي هي بطبيعتها العامة نصوص مجازية ، فالتأويل لا يكون الا في النص الادبي المجازي ، والتخييل كذلك ، لذا فلا تخييل في النص دون ان يكون ذلك النص مجازيا . . يقول الشيخ الرئيس ابن سينا معرفا الكلام المخيّل «هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن امور من غير رويّة وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيا غير فكري» [(١)] . وقد عني بهذا التعريف ايّما عناية النقاد والدراسون ، وقدموا تفسيرات لتحليل قصد ابن سينا الحقيقي ، اذ ان الظاهر من كلامه ان التخييل فعالية غير واعية يفرضها النص على المتلقي ، فيتأثر وينفعل دون رويّة أي دون اعمال الفكر ، وهذا التحليل المتداول لقول ابن سينا سوف يبعد التخييل عن التأويل ، لان التأويل فعالية واعية لا يغيب عنها الفكر ولا يستبعد العقل . بيد ان التأمل في كلام ابن سينا ومحاولة تقليب احتمالاته ، ربما يضعنا امام حقائق جديدة ، فإبن سينا شأنه شأن الفلاسفة يعظم العقل والفكر ، ويعدهما اساس الوجود الانساني ، فعلة الوجود عقلية دون شك ، وقد نذر فلاسفة العرب جهدهم واوقفوه على بيان ميزة العقل ، فضلا على ان ابن سينا نفسه كان شاعرا ، والشاعر هو اول متلق لشعره ، فهل يتخلى الشيخ الرئيس عن عقله وفكره حين يتلقى شعره او شعر غيره من الشعراء ، وينفعل به انفعالا نفسانيا غير فكري؟؟ احسب ان في كلام ابن سينا عن القول المخيّل بعدا مهما يتعلق بعلاقة التخييل بالعقل ، فقد قصد ابن سينا بالكلام المخيل عامة الناس ، الذين ينصرف اليهم القول الشعري فيتأثرون دون رويّة اما الفلاسفة فلهم شأن آخر ، ومع وجاهة هذا التخريج وانسجامه مع دأب الفارابي من قبل من تقسيم الناس على اصناف في المدينة الفاضلة بيد ان العقل لا يغيب في كل عملية تلق سواء كانت للخاصة او العامة . ولو عدنا الى الاصول الفلسفية العربية لوجدنا توضيحا لحقيقة القوة المتخيلة عند الفيلسوف العربي الاول وهو الكندي فـ «نظرية الكندي في المعرفة تتفق مع هذه الاثنينية التي ركناها المحسوس والمعقول ، والتي تنزع نزعة خلقيه ميتافيزيقية ، ويذهب الكندي الى ان معارفنا اما ان تكون حسية واما ان تكون عقلية ، اما بين هذين من القوة المتخيلة او المتصورة فتسمى عنده قوة وسطى ، فالحواس تدرك الجزئي او الصورة

---

(١) ابن سينا . الشفاء (الشعر) . تحقيق د . عبد الرحمن بدوي ص ٢٤ .

المادية على حين ان العقل يدرك الكلي ، ويدرك الجنس والنوع ، اي الصورة العقلية وكما ان ما يحس هو من عالم المحسوسات فكذلك ما يتعقل فهو من عالم المعقولات» .(١)

ولا شك في أن التخييل هو من اشتقاق القوة المتخيلة التي اشار اليها الكندي اشارة واضحة ولم يقطع صلتها بالعقل ، بل جعل لها رابطا مهما ، فهي قوة وسطى ، ودلالة هذه لا تخفى في علاقة القوة المتخيلة بالقوة العقلية ، اما ابن سينا الذي التقى مع الفارابي في فكرة التخييل فيقرر «ان التخييل يمكن ان يجتمع مع التصديق ، اذ ليس بينهما تناقض على الحقيقة وان كانت بينهما مغايرة» (٢) . ويضيف الى فكرته هذه المهمة ما يوضحها حين يقول «واذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب ان تكون صفة الشيء على ماهو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك اوجب . لكن الناس اطوع للتخييل منهم للتصديق . وكثيرمنهم اذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لان الصدق المشهور كالمفروغ منه ولاطراء له . والصدق المجهول غير ملتفت اليه والقول الصادق اذا صرف عن العادة والحق به شيء تستأنس به النفس ، فربما افاد التصديق والتخييل معا» (٣) . وقول ابن سينا السابق يشير الى ان المتلقين طبقات وان ورد ذلك ضمنا ، فالناس اطوع للتخييل منهم للتصديق ، واذا قارنا ذلك بالتأويل فيمكن القول ان التأويل الادبي ذو علاقة خاصة بالطبقة العليا التي اشار اليها ابن سينا اي التي تستأنس بالاقوال التي تفيد التصديق والتخييل معا . . وهذا يعني ان ابن سينا لا يفصل التخييل عن العقل ، وجَعَلَه هو والتصديق في مرتبة يدل عليها نوع معين من القول . . لكن شاغل الفلاسفة الاول هو الهدف الاخلاقي الذي يحدثه الكلام الادبي ويترك اثره في جمهور المتقلين ، واذا جاء الكلام مخيّلا فان تأثيره اوسع ينفعل له الناس انفعالا غير فكري . . ولكن صيغة التعميم الواردة في قول ابن سينا لا تعني قطعا ان التخييل مفصول مطلقا عن التفكير . . والدليل ان الشيخ الرئيس يعتبر الشعر نوعا من انواع القياس ، والتخيّل والتخييل مشتقات لفظ واحد وان تعلق التخيّل بالمبدع والتخييل بالمتلقي «فاعتبار الشعر (القول المخيّل) قياسا حتى وان كان ادنى درجات القياس يؤكد ان عملية التخيل الشعري ليست عملية حرة وانما هي مقيدة بشروط العقل ولهذا يتحول الشعر الى صناعة عقلية لا يسمح فيها للخيال بالانطلاق ، حتى لا يصبح مجرد الهام او تلويح مستلب على حد قول ابن سينا . وليكون (صناعة مخيله) كما يقول ابن رشد كما يصبح الشاعر المسجلس (وهو الشاعر غير المطبوع والمستعمل للقياس) هو الشاعر الحقيقي في نظر

---

(١) دي بور . تاريخ الفلسفة في الاسلام ص ١٢٠ ـ ١٢١ .

(٢) ينظر د . شكري عياد . كتاب ارسطو في الشعر ص ١١٨ .

(٣) ابن سينا . الشفاء (الشعر) ص٢٤ .

الفارابي ، اما الشعر فهو صناعة قياسية عقلية على الرغم من اعتمادها على التخييل ، يتبين ذلك من خلال تصنيف الفارابي للشعراء» [١] .

وتصنيف الشعر تصنيفا عقليا ، لا يمكن ان يقتصرعلى المنشىء دون المتلقي وكنا قد بينا اثر المتلقي في انتاج الادب ، فهناك كما المعنا الى ذلك تفاعل بين الطرفين ، فلا يمكن اذن ان يكون القول الشعري قياسا عند منشئه وقولا مخيلا عند متلقيه ، ان المخيلة لها اثر مهم في مجمل عملية انتاج الادب ، لكن العقل ليس بعيدا ، انه يشارك المخيلة ويدعمها ، وهذا جوهر ما يمكن استخلاصه من تعريف ابن سينا للقول الشعري بل من فهمه للمحاكاة ، فهو لا يفهمها «على انها (تقليد) وحسب ، بل يفهمها على انها تصوير معنى من المعاني للمخيلة ، وذلك ظاهر في اشتقاق كلمة (التخييل) والمخيلة كما يشرحها ابن سينا في تلخيص كتاب النفس - هي مستودع الصور الحسية - فهي تخزن الصور التي يؤديها اليها الحس ، والفكر قد يعمل في هذه الصور بالتركيب والتحليل وهي متصلة بالقوة النزوعيه فاذا ارتسمت في المخيلة صورة محبوبة او مكروهة نشطت القوة النزوعية الى طلبها او الهروب منها» [٢] .

وقد لا ينسجم تصور ابن سينا هذا عن المخيلة مع تعريفه السابق للقول المخيّل ، الذي تنفعل له النفس انفعالاً نفسانيا غير فكري ، اذ ان امعان النظر والفكر في تعريف ابن سينا ، ووضعه في اطار الفكر الفلسفي العربي الاسلامي وبمقاصد الفلاسفة من الاقاويل الشعرية ، وتقسيماتهم لطبقات المتلقين ، سوف يحمل ذلك كله كلام ابن سينا وجهة جديدة ليست ضرورة مناقضة للوجهة الاولى بل انها مفتوحة على احتمالات تفسيريه اخرى . فالقوة العقلية التي تضبط النص الادبي هي نفسها التي تو جه التخييل على الرغم من اختلاف درجة هذا التوجيه بين المتلقين الاول وهم الفلاسفة والعلماء والجمهور .

وقد افصح حازم القرطاجني عن ذلك أيّما افصاح حين قال «المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بايقاعه منهابمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصدق والشهرة في كثير من المواضع» [٣] . وحازم يلتقي مع ابن سينا في العلاقة القائمه بين التصديق والتخييل . ووقوع الكلام محل القبول عند المتلقي بفعل التخييل ، اما الذي يربط بين اجزاء العمل الادبي المخيل بما فيه من صور هو العقل الذي يوحد ويجمع ، وقبول النفس للقول

---

(١) د . الفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٦٧ .

(٢) د . شكري عياد . كتاب ارسطو في الشعر ص ٢١٠ .

(٣) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٣٩٤ .

المصدق الذي هو بمنزلة القول المخيل ، دلالة على اثر العقل وليس على غيابه ، والذين يتلقون العمل الادبي على وفق رأي الفلاسفة نوعان : الذين لهم رويّة لكنهم آثروا التخييل والذين لا روية لهم وهذا التصنيف حتى بالنسبة للذين لا روية لهم - لا يعني ابتعاد الفكر عنهم او انهم يقبلون العمل الادبي وأثره فيهم في ظل غياب العقل او الفكر . يقول الفارابي «وكثير من الناس انما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثرونَ ويجتنبون بالتخيل دون الروية اما لانهم لا روية لهم بالطبع او يكونون اطرحوها في امورهم» [1] . وكلام الفارابي هذا يشبه كلام ابن سينا الذي نقلناه سابقا والمتعلق بالقول المخيَّل ، فابن سينا كما يتضح من مجمل فكرة الفلسفي ، قد اعتمد اعتمادا كليا على الفارابي لا سيما في موضوع التخييل ، بيد اننافي مقام تمحيص اقوالهما لا بد ان نقف عند لفظ (الروية) وما قصد الفلاسفة منه . ولا شك انهم استخدموه في معنى مصطلحي جديد ، فاذا كانت الروية عند الفلاسفة هي اعمال الفكر في النص فان اقوالهم المتعلقة بالتخييل والتصديق تتطلب تدخل الفكر ، لانه كما يقول الفارابي «يستخدم فيما يسخط ، ويرضي وفيما يفزع ويؤمن ، وفيما يلين النفس ، وفيما يشدها وفي سائر عوارض النفس» (٢) . أو كما يقول السجلماسي متبعا نهج الفلاسفة العرب «ان القول المخّيل هو القول المركب من نسبة او نسب الشيء الى الشيء دون اغترافها ، تركيبا (تذعن له النفس فتنبسط عن امور وتنقبض عن امور من غير روية وفكر) ، وقلنا (دون اغترافها) لانها لو اغترفت لكان اياه . والسبب في هذا الاذعان والانبساط» [3] . يلاحظ ان كلام السجلماسي وان جاء متبعا للفارابي وابن سينا فانه ورد في صورة اكثر توضيحا للقصد والمراد حين ذكر النسب او نسب الشيء الى الشيء ، ولا احسب النسبة الا واقعة في نسبة كل من القول التصديقي الى القول التخييلي اذ وضع السجلماسي شرطا لهذه النسبة فقال (دون اغترافها) اي دون استيعابها ، فلو استوعب احدهما الاخر لكان اياه . وهذه النسبة في هذين النمطين من الاقوال تؤكد وجود الفكر والعقل حتى ان نفى الفلاسفة في ظاهر كلامهم ذلك وقبلاً فقد وضع الفارابي تأثير القول المخيل فهو يسخط ويرضي ويفزع ثم هو يبسط ويقبض . . الخ واذا كان للقول المخيل هذا الفعل كله فلا يمكن اذن استبعاد الفكر في مجمل عملية التخييل بل حتى في ظل تنوع طبقات المتلقين والقراء . . ان فهم لفظ (الروية) في بعد واحد ووحيد دون ربط هذا الفهم بالفكر الفلسفي عامة ، وبمجمل آراء الفلاسفة والمتأثرين بهم من النقاد العرب سوف يضيع الجهد الفكري الحقيقي الذي اقدموا عليه لوضع مفهوم التخييل في موضعه الصحيح . وقد يكون الادراك مجالا مشتركا بين الادب وغيره من العلوم ، ولا بد ان الفلاسفة العرب قد ايقنوا ذلك ،

(١) الفارابي . فصول المدني . تحقيق د.م دنلوب . طبعة جامعة كمبرج ١٩٦١ ص ١٣٥ .

(٢) نفسه ص ١٣٥ .

(٣) السجلماسي . المنزع البديع ص ٢١٨ .

اذ ان طرق الادراك لا تقتصر على العقل وحده ، كما ان ادراك المغزى الادبي لا يقتصر على التخييل وحده . . وهذا كما يبدو لي من طبيعة الاشياء . « . . . فاننا على يقين من امر واحد هو ان الادراك الفلسفي فعل روحي لا يقوم به العقل وحده وانما تتركز فيه مجموع القوى الروحية للانسان سواء ما ينتمي منها الى وجوده الارادي ، او الى وجوده الشعوري» (١) . . . بل ان العصر الحديث اوجد ميلا متزايدا الى قبول هذه الحقيقة وكأنه يقر ما ذهب اليه فلاسفة العصر الوسيط في تنوع طرق الادراك بل هو يوافق ما ذهب اليه الفلاسفة العرب والمتصوفة المسلمون في الكشف والعرفان اذ «يزداد الميل في الوقت الحاضر الى الاعتراف بوجود طريقة وجدانية للادراك . فمن التحيزالاعتقاد بأن المعرفة عقلية دائما ، وانه لا وجود مطلقا لمعرفة لا عقلية اننا في الواقع نفهم عن طريق الوجدان اكثر مما نفهم عن طريق العقل» (٢) .

ولو امعنا النظر في مفهوم المحاكاة كما فهمه الفلاسفة العرب ومن بعدهم النقاد لتكشف أمر جوهري ، وهو ان المحاكاة في مفهومها العام قد قامت على أساس من تنوع الاقاويل . . البرهانية والجدلية والخطابية وقد اضاف اليها الفلاسفة العرب مقدمات تخييلية ، بل اصبح مفهوم المحاكاة مرادفا احيانا لمفهوم التخييل دون ان يفقد الاساس الذي قامت عليه المحاكاة اصلا ، يقول الدكتور شكري عياد «ان التخييل كلمة وضعها الفارابي - في اغلب الظن - واستعملها ابن سينا تفسيرا لكلمة (المحاكاة) التي وردت في ترجمة متى وقد تأثر الفيلسوفان في وضع هذا الاصطلاح وتحديد معناه بنواح ثلاث من فلسفة ارسطو ، الاولى (المنطق) ، فأرسطو قد تحدث عن انواع المقدمات وان منها مقدمات يقينيه (البرهانية) ، ومقدمات ذائعة (الجدلية) ومقدمات ممكنة (الخطابية) . فلم ير المنطقيون العرب صعوبة في عد الشعر مؤلفا من مقدمات مخيلة . والناحية الثانية علم النفس ، فقد لاحظ الشراح العرب ان الشعر لا يخاطب الفكر ، بل يخاطب المخيلة فينبّه صور المحسوسات المختزنة فيها ، فلأن المخيلة عند ارسطو تواجه قوة الاحساس فان التخييل يعتمد على المحسوسات ، لانها وثيقة الاتصال بالانفعالات تتأثر بها وتؤثر فيها ، كان الشعرشديد التحريك للانفعال . والناحية الثالثة ، فلسفته الاولى فقد استطاع الشراح العرب ان يردوا فلسفة ارسطو في الشعر الى فلسفته العامة وان ينظروا الى التخييل على انه (العلة الصورية) للشعر ، والى المعاني والافكار على انها علته المادية ومن هنا اصبح التخييل هو الحقيقة الذاتية التي تميزه عن غيره من الكلام مما ليس بشعر» (٣) . غير ان هذا المقتبس يفعل امراً اساسيا في حقيقة الجهد الفلسفي عند العرب اذ ان الفلاسفة عندما اطلعوا على ارسطو ،

---

(١) نيقولاي برديائيف . العزلة والمجتمع ص ٢٨ .

(٢) نفسه ص ٢٨ .

(٣) شكري عياد . كتاب ارسطو في الشعر ص ٢٥٧ .

كان الشعر العربي حاضرا لديهم . . يملأ تصورهم فالفلاسفة هم نتاج بيئتهم الثقافية ، وكانوا عارفين بالشعر ان لم يكن قسم منهم شعراء اصلا . وهذه الحقيقة كانت عاملا اساسيا دفعت الفلاسفة الى المغايرة والاختلاف مع ارسطو في مفهوم التخييل ، اذا انهم لم يثبتوا على اصطلاح المحاكاة ، بل انصرفوا الى مفهوم جديد لا يحمل المطابقة ضرورة مع المفهوم الاول ، بل يحمل دلالات الاضافة والتغاير . وعلى هذا النحو اخرجوا مفهوم المحاكاة الارسطية في صورة جديدة ، فأصبح التخييل مفهوما يختص بالفكر العربي نقدا او فلسفة . واذا كان للمحاكاة الارسطية شأن في هذه الصياغة العربية فانه يتجلى في العقل ويرتبط به ، لان المحاكاة الارسطية لا تفارق العقل . . كيف وهي تسعى الى تمثيل الواقع لا الى نقله نقلا مباشرا ، اي ان الشاعر يعيد صياغة الواقع من جديد . . معتمدا في ذلك على طاقة التخّيل . . لكن هذه الطاقة لا تبتعد عن العقل الا لتقترب منه ، لاننا لو رجعنا الى هدف المأساة الارسطية مثلا ، يظهر مفهوم (التطهير) هدفا اخلاقيا وتربوياً يندمج بالفن وينصهر به ، ويبدو ان الفلاسفة العرب قد التقوا مع ارسطو في هذا المنحى المهم فقالوا بالبسط والقبض ، وبمجمل عملية التأثير الأَخلاقيه التي يتركها الشعر في ذهن المتلقي ، واذا فسرنا دلالة لفظ (الافكار) بمعنى متداول ، فانها تقترب من مفهوم المعاني فتخييل الافكار يعني نقلها الى واقع احتمالي يخيله الشاعر ويتوهم المتلقي قبوله بمخادعة النفس وايهامها . فالافكار ذات علاقة دلالية قوية بالمعاني ، وفلسفة ارسطو والفلسفة العربية لا تبعدان الافكار عن عملية التلقي ، بل هما يقربان من صلاتها بالنص الادبي ، لقد توسل الفلاسفة بالتخييل طريقة فنية لنقل الافكار الى واقع جديد . فالتخييل ليس مناقضا للفكر ولا للعقل بل هو مكتمل بهما . صحيح ان الفلاسفة وضعوا القوة العقلية في اعلى سلم المدركات . لكنهم حين تحدثوا عن الفن وجدوا الا مناص من القوة المتخيلة لتعضيد الافكار وايصالها . . فعلى الرغم من ان القوة المخيلة هي الادنى في سلم المدركات ، لكنهم ادركوا ان هذه القوى ليست منفصلة احداهما عن الاخرى حتى لا التئام بينهما . . ولو فعلوا ذلك لاوصلوا فلسفتهم الى طريق لا يفضي الى شيء ذي معنى . فاذا كانت الامور البرهانية امورا عقلية فان هناك من لا يصدق بالبرهان اذا لم يصحبه تخييل (١) . فالقوة المخيلة اذا لم تخضع للعقل فقدت ميزتها الانسانية واصبحت قوة حيوانية «فترتيب قوى النفس ـ عند الفلاسفة المسلمين ـ على اساس مدركات كل قوة من هذه القوى ومدى اتسام هذه المدركات بالكلية والتجريد ، بحيث يصبح العقل اشرف هذه القوى على الاطلاق وتصبح المخيلة التي يصدر عنها الشعر ادنى من العقل لقصورها عن ادراك الكليات المجردة مهما كانت قدرتها على التجريد ، لقربها من الحس واعتمادها عليه واتصالها بالغرائز والانفعالات حتى

(١) ينظر . د . الفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ١١٦ .

لتصبح مجرد قوة حيوانية ما لم تخضع لهيمنة العقل» [(١)] . وعلى هذا فان فهم مقصد الفلاسفة في تلقي الكلام المخيّل (دون روية) ، وهو ما ذهب اليه كل من الفارابي وابن سينا ، لا بد ان ينطوي على تفحص دقيق لما تفعله المخيلة من تحبيب او العكس ، فالمخيلة تدخلت عن طريق يمكن وصفه على انه ايهام ولكن القصد النهائي هو الوعي ، اي وعي المتلقي بمغزى الكلام الادبي ، فهو لا يتلقى العمل الادبي في ظل غياب الوعي الكامل . بل ان الوعي يفعل فعله فيه ، فالتخييل لا يغيب الوعي في مآله النهائي بل هو يجمل الاشياء يقربها من الحس ، كي يقبلها المتلقي ثم يتأثر بها ، وقد فهم النقاد العرب القدامى مغزى كلام الفارابي وابن سينا حول الكلام المخّيل بصورة افضل من طريقة فهم المعاصرين اذ يقول حازم القرطاجني «وانما جعّلت التحسين والتقبيح ينصرفان طورا الى الشيء نفسه ، وتارة الى فعله واعتقاده او طلبه وتارة الى مجموع ذلك كله ، لان الشيخ اذا عشق جارية جميلة واردنا ان نصرفه عنها بالاقاويل الشعرية اعتمدنا ذم الفعل وعيب التصابي في حال المشيب وما ناسب هذا . فان كانت قبيحة او ممن يجوز تخييل القبح فيها اضفنا الى ذم تصابي الشيخ ذم قبح الفتاة ، فان كان العاشق شابا اعتمدنا ذم ما في المرأة من قبح خلق وخلائق نحو ما يوصف النساء به من الغدر والملالة وغير ذلك . ولم نقبح عليه العشق في الشباب الا من جهة عقل او نحو ذلك» [(٢)] . والامثلة التي اوردها حازم تكشف بوضوح ان صرف الشيخ عن التصابي لم يأت دون وعي منه ، فقد تدخل التخييل في الاقاويل الشعرية لذم الفتاة ولا براز صفات معينة منها او في جنس المرأة . . وقد وقع الايهام عن طريق اللاوعي ليكون الفعل او التأثير واعيا بادراك الصفات القبيحه التي ردعته عن العشق والتصابي . وربما شعر القرطاجني ان مفهوم التخييل وما تبعه من تحسين وتقبيح . والذي ارتبط بتعريف ابن سينا للكلام المخيل ، قد يوهم مفسريه ، ويدفع بالتالي الى الخروج عن القصد خروجا كليا او جزئيا ، وبما ان حازما كان بمنزلة الفيلسوف وليس متأثرا بالفلسفة فقط ، فقد رأى ان من واجبه توضيح المآل الحقيقي للتخييل بأمثلة بسيطة . . بيد ان بعض المعاصرين فهم قول ابن سينا فهما يكاد يكون جامدا . . «فالتخييل اذن استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعقلة ، بمعنى انها تتم في غياب العقل بحيث لا يكون هناك أَدنى تدخل منه» [(٣)] . وهذا القول يكاد يكون اعادة وتكرارا لقول سابق ذكره الدكتور جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية في التراث النقدي ، فهو يتحدث عن التخييل عند حازم القرطاجني فيقول «التخييل الشعري ـ عند حازم ـ عملية اثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي او خياله ، كما انها اثارة لانفعالات في نفس الوقت ، فالصلة بين

(١) ينظرد . الفت كمال الروبي . نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ١١٦ .

(٢) حازم القرطاجني . المنهاج ص ١٠٨ .

(٣) د . الفت كمال الروبي . نظرية الشعر ص ١١٣ .

المخيلة والانفعالات صلة وثيقة ، واذا كان الامر كذلك فمن الطبيعي ان يتوسل الشعر بلغة ذات طبيعة خاصة ، اعني لغة لا تهدف الى توصيل مفاهيم مجردة كما تفعل الفلسفة ، وانما يتوسل بلغة تثير الانفعالات ، وتتصل بالعواطف والنزعات الانسانية وتثير تصورا في مخيلة المتلقي ، توحي له او تدفعه - دون ان يعي - الى اتخاذ وقفة سلوكية يتطلبها منه الشاعر . وكان حازم حريصا في تعريفاته المتعددة للشعر على توضيح ان عملية التخييل تتم على مستوي اللاوعي الخالص من المتلقي ، دون ان يتدخل العقل او (الروية) فيها ، لذلك يصف الانفعال الناتج عن الشعر بانه انفعال (من غير روية) مما يذكرنا بما قاله ابن سينا عن طبيعة الاستجابة للشعر ، وكيف تتأثر به النفس «من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري» [1] . وقد رأينا ان الامثلة التي ضربها حازم للتخييل لا تعني ان تلقي الشعر يحدث دون وعي المتلقي . . فالادب فعالية يتجاذب طرفيها الوعي واللاوعي كما بينا ، لاننا في الادب نطلب من القارىء او المتلقي تأويل النص الادبي ، وهذا النص يؤول تأويلات متعددة اعتمادا على طاقة التخييل في النص . . وكل واحد من هذه التأويلات لا يمكن ان يكون دون وعي ، لا سيما عند الطبقة الاولى من القراء ، وان بنية الادب المجازية تدفع القارىء والقراء الى التأويل ، وهو عملية قراءة واعية لابعاد النص وممكناته واحتمالاته ، لانها تهدف الى استنباط المعنى ، والمعنى في الشعر لا يأتي مباشراً بل في صور وهيئات مختلفة ، اي انه واقع تحت تأثير فعل قصدي من المنشىء ، والفعل القصدي لا يتناقض مع حالات الالهام والانغماس في الكلمات وقت انشاء القصيدة . ان العمل الفني شأنه شأن القضايا الكبرى الفكرية والانسانية هو تجل لبنية تناقضية وتوافقية ايضا ، اي هو في حد ذاته اختلاف وتناقض ولكن مآله الوحدة والتنظيم ، العقل هو الموحّد لهذا المختلف الذي يأتي مخيلا مغلفا ، فلا غياب للعقل وللوعي في مجمل عملية تلقي الخطاب ، وهذا ما يمكن فهمه من جهد الفلاسفة العرب المسلمين ، وهو ما يدفعنا الى ايجاد صلة قوية بين التخييل والتأويل ، على الرغم مما يبدو من تناقض . . وتكاد مسألة (عدم الوعي) او تلقي الخطاب دون رويّة تشبه في بعض وجوهها قضية (الكذب) في الاقاويل الشعرية التي اشاعها بعض النقاد ، وبيّن حقيقة مغزاها حازم القرطاجني بذكاء وقدرة نافذة على قراءة النصوص الفلسفية قراءة متمعنه : اذ يقول «وانما احتجت الى اثبات وقوع الاقاويل الصادقة في الشعر لارفع الشبه الداخلة في ذلك من قوم حين ظنوا ان الاقاويل الشعرية لا تكون الا كاذبة وهذا قول فاسد ، قد رده أبو علي بن سينا في غير ما موضع من كتبه ، لان الاعتبار في الشعر انما هو التخييل في اي مادة اتفق لا يشترط في ذلك صدق او كذب ، بل ايهما ائتلفت الاقاويل المخيلة منه فبالعرض لان صنعة الشاعر هي جودة التأليف وحسن المحاكاة وموضوعها الالفاظ وما تدل عليه» [2] . وتقبل العمل الادبي دون وعي ،

(١) د . جابر عصفور . الصورة الفنية ص ٣٦١ - ٣٦٢ .

(٢) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٨١ .

قرين الكذب ، فالوعي لا يتقبل الكذب ، وقد رفض حازم اطلاقا مقولة الصدق والكذب . واوضح مقصد ابن سينا الحقيقي من هذه المسألة ورد اقوال المتوهمين بأن الشعر لا يكون الا كذبا ، وكأنه يرد بذلك على اقوال المتوهمين ايضا الذي يقولون ان تقبل الشعر لا يكون الا في غياب الوعي .

من القضايا الجوهرية التي ينبغي مناقشتها والتي تتعلق بمفهومي التأويل والتخييل ، آراء عبد القاهر الجرجاني في التخييل ، وعلاقة التخييل بالاستعارة ، وهي آراء لا يمكن الا الوقوف عندها وتمحيص الرأي فيها ، وهي ضرورية لتأكيد علاقة التخييل بالتأويل ، فهما فعاليتان مهمتان تتعلقان اساسا بالتلقي وبعملية قراءة النص . فعندما وضعنا التخييل مبحثا من مباحث التأويل ، كنا نعتمد على فهم جوهري للتأويل كونه فعالية ادبية تقبلية ، قائمة على الغوص في دقائق النص لاستجلاء غاياته الجمالية والاخلاقية . وقد قسم عبد القاهر المعاني على قسمين عقلية وتخييلية : يقول عن القسم الثاني «واما القسم التخييلي فهو الذي لا يمكن ان يقال انه صدق وان ما اثبته وما نفاه منفي . وهو مفتن المذاهب ، كثير المسالك ، لا يكاد يحصر الا تقريباً ، ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ، ثم انه يجيء طبقات ويأتي على درجات ، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق ، حتى اعطى شبها من الحق ، وغشي رونقا من الصدق ، باحتجاج تمحل وقياس تصنع فيه وتعمل» (١) . وكلام الجرجاني يكاد يكتنفه الغموض حين يتحدث عن التخييل لا سيما وصفه للتخييل بعدم الاحاطة . وقد يكون هذا مدعاة لتشكك بعض الدارسين في حقيقة فهم عبد القاهر للتخييل : «لقد كان يمكن لعبد القاهر ان يطور افكاره عن التمثيل والتصوير في الشعر ، لو اجاد فهم الاساس الفني والاساس النفسي اللذين يقوم عليهما مفهوم التخييل - في قسم كبير منه - عند الفلاسفة ولكن عبد القاهر كما هو واضح من كتابيه لم يكن على معرفة كافية بأرسطو بل لم يكن على معرفة كافية بشراحه العرب مثلما كان حازم القرطاجني . ومن هنا ظل مفهومه عن التخييل منفصلا عن مفهومه عن القدرات التصويرية للاستعارة والتمثيل في الشعر ، لان كلا المفهومين لم يندمجا معا ، ولم يرتدا الى اساس نظري واحد يربطهما ربطا وثيقا بطبيعة الشعر وحقيقته الذاتية (٢) . ولعل حديث الجرجاني عن الاستعارة وطريقة فهمه لها ولوظيفتها يوضح آراء عبد القاهر في مفهوم التخييل ، فقد رفض ايه علاقة تربط بين المفهومين : الاستعارة والتخييل ، اذ يقول واصفا الاستعارة : انها«تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد انواعا من الثمر»(٣) . هذا اذن عنوان مناقبها كما يقول عبد القاهر ، غير ان حديثه عن الاستعارة يقرب منها مفهوم آخر هو التأويل ، اي تعدد المعاني ،

---

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٤٥ .

(٢) د . جابر عصفور . الصورة الفنية ص ٣٥٨ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٤١ .

وقد ألمح اليه الجرجاني بعبارة «الكثير من المعاني باليسير من اللفظ» . ويواصل عبد القاهر بجهد خلاق ايضاح رؤيته للاستعارة قاصداً تمييزها عن مفاهيم الادب الاخر واقصاءها عن التخييل فيقول «واعلم ان الاستعارة لا تدخل في قبيل التخييل لان المستعير لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة ، وانما يعمد الى اثبات شبه هناك فلا يكون مخبره على خلاف خبره» [(١)] . ومغزى كلام الجرجاني ان الاستعارة بعيدة عن الايهام والكذب كلّ البعد ، وانها لا تدعو دعوة مناقضة او مخالفة ، بل مشابهة . . ويقوم رأي عبد القاهر على فهمه للتخييل بأنه الاقاويل الكاذبة فعمل جهده على ان يخرج الاستعارة من جنس التخييل ، لا سيما وان الاستعارة موجودة في التنزيل الحكيم . وقرن الاستعارة بالتخييل لا بد ان يثير حرجا دينيا كبيرا . يقول عبد القاهر موضحا «فقد تبين من غير وجه ان الاستعارة انما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء . واذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء علمت ان الذي قالوه من (انها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ونقل لها عما وضعت له) كلام قد تسامحوا فيه ، لانه اذا كانت (الاستعارة) ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له بل مقراً عليه» [(٢)] . لكن ماذا يعني عبدالقاهر بالادعاء؟ اذ هو قد توصل الى فهم جديد ومهم للاستعارة حين أخرجها من المعنى المتداول واثبت لها الادعاء . ولكن المرء يستطيع تلمس علاقة بين التخييل والاستعارة من خلال (الادعاء) نفسه ففي موحيات هذه اللفظه ما يشير إلى علاقة لها بالكذب فالادعاء نوع من انواع الكذب ، وعلى هذا فقد عادت الاستعارة ترتبط من جديد بالتخييل عن طريق (الادعاء) وهكذا فان عبد القاهر اذ ابعد الاستعارة عن التخييل عاد مرة اخرى ليربطها به . . وقد يتملكنا العجب من ذهاب عبد القاهر هذا المذهب حين حط من ميزة التخييل في العمل الادبي . . فلقد وجدنا الجرجاني الى جانب المتلقي ، حريصا على الايصال الفني القائم على التعجيب والغرابة ، كما ان عنايته بالمعاني العديدة التي توحي بها الاستعارة لا بد ان تذكر بتكثيف المعنى ، اذ يقوم المتلقي بفك عرى هذا التكثيف . فالجرجاني يقاوم اذن آلية التلقي «فلو كانت الاستعارة في النثر الاعلامي العادي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه ، فانها في الشعر تقوم بتكثيف اثره الجمالي المنشود . فالصورة في الشعر والادب عموما لا تترجم الشيء الغريب الى كلمات مألوفة ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد الى امر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع» [(٣)] . وعلى ذلك فان عبد القاهر قد تعمق في فهم الاستعارة ونقلها باتجاه اخر كان له اثره على النظرية البلاغية عند

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٤١ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٤٣٧ .
(٣) د . صلاح فضل . نظرية البنائية . . ص ٨٢ .

العرب فلقد «كان السائد ان الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في اصل اللغة على سبيل النقل : بمعنى انها انتقال في الدلالات وخروج الاسم عما كان يدل عليه في الاصل الى دلالة جديدة يكتسبها السياق ومن ثم عدت الاستعاره من المجاز اللغوي . ولقد تطرق الجرجاني الى مناقشه مسألة النقل ووقف منها مواقف وان كانت لا تخلو من التذبذبات والاضطراب فهي تميل الى رفض فكرة التغير الدلالي وتعتبر الاستعارة ضربا من الادعاء الحاصل من معنى كلمة لمعنى كلمة اخرى» (١) .

ان اضطراب موقف عبد القاهر من تخييل الاستعارة لا ينسجم مع مجمل السياقات النقدية التي ظهرت بارزة عنده . فاذا كان التخييل نشاطا مهما يقوم به المتلقي ، وهو شرط ضروري لفهم العمل والتفاعل معه فان الاستعارة في تعريفاتها الكثيرة ، وبصفتها بنية مجازية لا يفهم التخييل الا من خلالها ومن خلال المجاز فلا يتصور وجود عمل أدبي لا يستفيد من طاقة الاستعارة . وهذان المفهومان المتقاربان التخييل الاستعارة هما طريق تأويل النص الادبي ويشكلان مع مفهوم التأويل تكاملا يربط النص بمتلقيه .

حسن التعليل :

وقف عبد القاهر الجرجاني وقفات طويلة عند التعليل وحسن التعليل ضمن دراسته للتخييل ، فهو يقول عن القسم التخييلي « . . فهو الذي لا يمكن ان يقال انه صدق وان ما اثبته ثابت وما نفاه منفي ، وهو مفتن المذاهب كثير المسالك ، لا يكاد يحصر الا تقريبا ولا يحاط به تقسيما وتبويبا ثم انه يجيء طبقات ويأتي على درجات ، فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق ، حتى اعطى شبها من الحق ، وغشى رونقا من الصدق» (٢) .

يشير عبد القاهر الى حقيقتين جوهريتين تلخصان حقيقة فهمه للتخييل : الاولى : ان التخييل مفهوم متسع وقد يستعصي على التحديد العلمي الدقيق . والاخرى : ان هناك نوعا من التخييل هو الذي ينبغي وفادته والعناية به دون سائر الانواع وهو الذي استعين عليه بالرفق والحذق واعطى شبها من الحق . . اي ان عبد القاهر قد وضع ما يمكن عَدُّهُ اساسا منطقيا يقاس على وفقه التخييل ، فقد اوصل كلامه عنه بهدف اخلاقي ، لان عبارتي (شبه الحق) و(الصدق) تشير الى هذا المنحى وتؤكده ، وهو منحى عام في مجمل النظرية النقدية والبلاغية عند العرب . ولو دققنا في الامثلة التي ساقها الجرجاني لأيقنا ان التخييل المقصود عند عبد القاهر يستند بعد استيفاء شروطه ومواصفاته الى عامل آخر مهم هو حسن التعليل . وهذا المفهوم

(١) د . حمادى صمود . التفكير البلاغي عند العرب ص ١٥٨ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٤٥ .

حدده الرازي تحديدا مبسطا اذ قال مشيرا الى وجوه النظم واقسامه «الوجه الثالث والعشرون في حُسن التعليل وهو ان يذكر وصفان احدهما علة للآخر ، ويكون الغرض ذكرهما جميعا ، كقوله :

فأن غادر الغدران في صحن وجنتي فلا غرو منه لم يزل وابلا يهمي [(١)]

لكن ما ذكره الرازي هو جانب واحد فقط من حسن التعليل ، لان حسن التعليل يرتبط ارتباطا عضويا بالتخييل ، واذا كان التخييل يعني المتلقي اولا وآخرا فينبغي اذن البحث عن المتلقي في هذا المفهوم . . لقد قدم الجرجاني نماذج من الامثلة الشعرية تدرج فيها من التخييل الى حسن التعليل فهو يربط احدهما بالاخر . واورد بيت ابي تمام المشهور .

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي [(٢)]

قال : «فهذا قد خيل الى السامع ان الكريم اذا كان موصوفا بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق اليه وعظم نفعه وجب بالقياس ان يزل عن الكريم ، زليل السيل عن الطود العظيم ، ومعلوم انه قياس تخييل وايهام لا تحصيل واحكام فالعلة في ان السيل لا يستقر على الامكنة العالية ان الماء سيال لا يثبت الا اذا حصل في موضع له جوانب تدفعه عن الانصباب وتمنعه عن الانسياب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال» [(٣)] . هناك اذن جانبان متقابلان الاول الرجل الكريم والاخر المكان العالي والاول لا يصيبه الغنى ولا يصيب الاخر الماء . فالمعادلة بين هذين الطرفين معادلة تعليلية ان صح التعبير . . وهذا الجانب التعليلي الذي يرتبط بالعقل والقياس ليس هو المقصود في بيت ابي تمام انما المقصود هو الجانب التخييلي وقد كان هذا الجانب محصّلة للاول . وعلى هذا فان عملية التلقي وتأويل النص ، عملية معقدة تشترك في ايجادها اطراف متعددة وليس طرفا واحدا فقط فقد قاد التعليل الى التخييل والاول عقلي محض اما الاخر فهو بالقطع ليس عقليا . . وقد اطمأن عبد القاهر الى هذا النوع من التخييل لانه يرتبط بشبه الصدق اي انه يرتبط بالتعليل .

ولعل ما يطلق عليه باب «الشيب والشباب» من اكثر الامثلة الشعرية دلالة على القصد واستجلاء للغاية ، فهو احد المواضع القولية المهمة التي يظهر فيها التأويل والتخييل عاملان اساسيان ومهمان لفك مغلقات النص . . وقد اورد عبد القاهر ابياتا عدة من هذا الباب منها قول البحتري :

---

(١) فخر الدين الرازي . نهاية الايجاز ص ٢٩٧ .

(٢) ديوان ابي تمام . تحقيق ايليا حاوي . دار الكتاب اللبناني ص ١٢٥ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٤٥ .

وبياض البازي اصدق حسنا ان تأملت من سواد الغراب [١]

قال «وليس اذا كان البياض في البازي آنق في العين واخلق بالحسن من السواد في الغراب وجب لذلك ان لا يذم الشيب ولا تنفر منه طباع ذوي الالباب ، لانه ليس الذنب كله لتحول الصبغ وتبدل اللون ولا اتت الغواني ما اتت من الصد والاعراض لمجرد البياض (. . .) وكما لم تكن العلة في كراهة الشيب بياضه ولم يكن هو الذي غض عنه الابصار ، ومنحه العيب والانكار كذلك لم يحسن سواد الشعر في العيون لكونه سوادا فقط بل لانك رأيت رونق الشباب ونضارته وبهجته وطلاوته ورأيت بريقه وبصيصه يعد انك الاقبال ، ويريانك الاقتبال ، ويحضرانك الثقة بالبقاء» [٢] .

وواضح ان المقصود ببيت البحتري السابق هو تفضيل الشيء وتحسينه ، ولن يكون هذا نقيضا لما قرّ في الذاكرة من صد عن المشيب واعراض ، اي تحويل المتلقي الذي اعتاد على رؤية الشيب دليلا على ذهاب رونق الحياة وجهة جديدة عن طريق تفضيل البياض ، فقد ذهب الشاعر الى ايراد اوصاف «ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة وظواهر امور لا تصحح ما قصدوه من التهجين والتزيين على الحقيقة» [٣] . وعلى هذا فليس السواد والبياض هما سبب المزيّة والفضل والحسن لانك ترى الرجل طعن في السن وشعره لم يبيض وشيبه لم ينقص ، ولكنه على ذلك قد عدم ابهاجه الذي كان ، وعاد لا يزين كما زان ، وظهر فيه من الكمود والجمود ما يريكه غير محمود[٤] . فالتعليل التخييلي لا يقتصر على تقديم مزايا البياض (في موضع الحديث عن الشيب فقط) بل تعداه الى تحطيم ما قر في ذهن المتلقي عن الشيب وسواد الشعر . . والشاعر يدرك ادراكا لا مناص منه دلالة الشيب الحقيقية ولكنه اوهم قارئه بالصفات البديلة المشاركة في صفة اللون لكي يغير احساسات المتلقي ويقهر قناعاته . . وما يتصل بذلك قول ابن المعتز : ـ

صدّت شرير وازمعت هجري وصغت ضمائرها الى الغدر

قالت كبرت وشبت قلت لها هذا غبار وقائع الدهر [٥]

وفي بيتي ابن المعتز تعليل آخر للشيب وان كان قصده وجوهره لا يخرج عن تعليل البحتري

---

(١) دوان البحتري ١٠٩/٢ .

(٢) نفسه ص ٢٤٧ .

(٣) نفسه ص ٢٤٦

(٤) نفسه ص ٢٥٧

(٥)ديوان ابن المعتز ص ٢٥٨ . اسرار البلاغة ص ٢٦١ .

السابق والاختلاف بينهما في طريقة الايهام فالشيب عند ابن المعتز هو موضع فخار ورفعة لا كبر وشيخوخة ، وهو المعنى نفسه في بيت البحتري من حيث القصد العام الذي يتلخص في نفي ما ثبت في الذهن حول الشيب والمشيب ، وتقديم ما يناقض بتعليل ذلك تعليلاً يجعل الامر الجديد بمنزلة الحقيقة ، وقد اختار ابن المعتز لطف العبارة ليدخل الى المتلقي بدعواه الجديدة عن الشيب . . «الاتراه انكر ان يكون الذي به شيبا ورأى الاعتصام بالجحد اخصر طريقا الى نفي العيب وقطع الخصومة ، ولم يسلك الطريقة العامية فيثبت المشيب ، ثم يمنع العائب ان يعيب ، ويريه الخطأ في عيبه به ، ويلزمه المناقضة في مذهبه كنحو ما مضى اعني كقول الطائي الكبير :-

ولا يروعْك ايماض القتير به   فإن ذاك ابتسام الرأى والادب[1]

وإذ اورد الجرجاني هذه الابيات امثلة لحسن التعليل التخييلي فهذا يعني ان حسن التعليل مرتبط بالايهام ، ويعرف الرازي الايهام بالقول «وهو ان يكون للفظ معنيان احدهما قريب والاخر بعيد ، فالسامع يسبق فهمه الى القريب مع ان المراد هو ذلك البعيد وهذا انما يحسن اذا كان الغرض تصوير ذلك المعنى البعيد ، بالمعنى الظاهر» [2] . واذا كان الايهام هو ما تشتمل عليه جل الفنون الادبية فان التأويل هو الكاشف لقصد الشاعر ، فمعنى الشيب هو المعنى الثابت ودلالته واضحة في ذاكرة المتلقي والمعنى (الموهم) هو الذي يوجده المتلقي من دلالات النص . وحسن التعليل وان كان ميزة خاصة بالنصوص ، يقصد اليها الشاعر قصدا فان المتلقي يلتقط اشارة الشاعر عن طريق (التخييل والتأويل) . قد كان عبد القاهر محقا حين وضع لهذا الباب فصلا مهما من فصول كتابه (اسرار البلاغة) لا سيما في حديثه عن التشبيهات : «وينبغي ان تعلم ان باب التشبيهات قد حظي من هذه الطريقة بضرب من السحر لا تأتي الصفة على غرابته ، ولا يبلغ البيان كنه ما ناله من اللطف والظرف ، فانه قد بلغ حدا يرد العزوف في طباع الغزل ، ويلهي الثكلان عن الثكل ، وينفث في عقد الوحشة ، وينشد ما ضل عنك من المسرة ويشهد للشعر بما يطيل لسانه في الفخر ويبين جملة ما للبيان من القدرة والقدر» [3] .

هذه الاوصاف التي وضعها عبد القاهر وميز بها النص القائم على حسن التعليل هي نفسها الاوصاف التي بحث عنها عادة في النص ليكون مقبولا من المتلقي . . ويلاحظ استخدامه للسحر مقرونا بالسعة وعدم الاحاطة ، اذ ان جمال النصوص التي امتلكت هذا المستوى من

(١) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٦٢ . ديوان ابي تمام . ص ٤٧ .
(٢) فخر الدين الرازي . نهاية الايجاز ص ٢٩١ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٦٢ .

الاتقان عصي على كل وصف ، وخارج عن كل تحديد . . ان السحر يخلب ذهن المتلقي ، وسحر البيان ليس ككل سحر فهو الذي «ينفث في عقد الوحشة ، وينشد ما ضل عنك من المسرة» ويمثل عبد القاهر لذلك بقول ابن الرومي : -

خجلت خدود الورد من تفضيله	خجلا توردها عليها شاهد
لم يخجل الورد المورد لونه	الا وناحله الفضيلةَ عاند
للنرجس الفضل المبين وان ابى	آب وحاد عن الطريقة حائد
فصل القضية ان هذا قائد	زهر الرياض وان هذا طارد
شتان بين اثنين هذا موعد	بتسلّب الدنيا وهذا واعد [(١)]

والدلالة في قطعة ابن الرومي هي دلالة ايهام ، اذ الاصل ان يشبه حمرة الخجل بحمرة الورد لا العكس كما فعل الشاعر حين قلب التشبيه «فشبه الورد بحمرة الخجل ثم تناسى ذلك وخدع عنه نفسه وحملها على ان تعتقد انه خجل على الحقيقة ، ثم لما اطمأن ذلك في قلبه واستحكمت صورته طلب لذلك الخجل علة فجعل علته ان فضل على النرجس ووضع في منزلة ليس يرى نفسه اهلا لها فصار يثور من ذلك ويتخوف عيب العائب وغميزه المستهزىء ويجدما يجد من مدح مدحه يظهر الكذب فيها ويفرط حتى تصير كالهزء ممن قصد بها ثم زادته الفطنة الثاقبة والطبع المثمر في سحر البيان ما رأيت من وضع حجاج في شأنه النرجس وجهة استحقاقه الفضل على الورد فجاء بحسن واحسان لا تكاد تجد مثله الا له»[(٢)] .

العلة الموهمة هنا هو ما وضعه ابن الرومي من اوصاف للنرجس فضل بها على الورد ، فالتفضيل ليس على وجه الحقيقة فـ حسن التعليل هو في الصفات التي رجحت كفة النرجس في مقابل الورد . . ونتيجة هذا التقابل غير المتكافىء بين الاثنين ، ظهر الخجل على الورد حين ادرك انه ادنى منه منزلة . . فهو كما يوضح الجرجاني طلب لخجل الورد علةّ . . وقد جلب الشاعر المتعة والجمال في حسن تعليله حين كشف مزايا النرجس . . وعلى هذا فقد اقترن التخييل بحسن التعليل ، لكي يصل الى الهدف النهائي من القطعة الشعرية وهو اثارة تعجيب المتلقي بحسن الصياغة وحذق القول . .

ان قدرة الشاعر على ايقاع الوهم في ذاكرة المتلقي يقابله جهد المتلقي في تأويل النص ومحاولة اكتشاف فضاءاته .

---

(١) ديوان ابن الرومي ص ٣٨٩ . اسرار البلاغة ص ٢٦٢ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . اسرار البلاغة ص ٢٦٣ .

الفصل السادس

بلاغة المتلقي

١) متغيرات البنية الاسنادية.

٢) المطابقة: المقام ومقتضى الحال.

٣) محسنات الفهم:

أ - ترشيح الاستعارة.

ب - الالتفات (الخطاب الداخلي).

-١٠-

متغيرات البنية الاسنادية

حرصت البلاغة العربية على ايلاء الاسناد عناية خاصة لما له من اثر مهم على تحسين تلقي النصوص . . ففي الشعر يكون للبنية الاسنادية فعل يتمثل في ابراز الوظيفة الشعرية للنص على حساب الوظيفة الابلاغية . . ان الحقيقة الاسنادية هي جهد عقلي يلجأ اليه الشاعر والمنشىء لاغراض كثيرة ، لعل اهمها توجيه المتلقي الى مراتب الكلام على وفق ما يقتضيه الخطاب في توجهه نحو المتلقي من تقديم وتأخير ، او اسناد الفعل لغير فاعله او تغيير في مواقع الكلمات لغاية احداث هزة في وعي المتلقي . . لقد تنبه نظام البيان العربي الى اهمية الاسناد في وقت مبكر ، قبل ان تحظى البلاغة بالتقسيمات الثلاثة المعروفة . . وقبل ان يستقر المجاز العقلي مصطلحا مهما ونوعا من انواع المجاز ، حين وضع عبد القاهر الجرجاني اصوله ونبه الى طرقه واهميته . . ومعروف ان المجاز العقلي تغيير في بنية الاسناد فقد سبق الاستعمال المصطلح بأشواط بعيدة ، ووجد عبد القاهر الجرجاني ان المجاز العقلي من الظواهر المهمة في مجمل التفكير البلاغي العربي حين اهتدى الى المصطلح بعد ان نفذ هذا النوع من المجاز في المباحث البلاغية لا سيما القائمة على الاعجاز القرآني ، وهو نفسه الذي اشار اليه الفراء من قبل حين تحدث عن قوله تعالى ﴿بل مكر الليل والنهار﴾ (١) . قال «المكر ليس لليل ولا للنهار انما المعنى : بل مكركم بالليل والنهار . وقد يجوز ان نضيف الفعل الى الليل والنهار ويكونا كالفاعلين لان العرب تقول : نهارك صائم وليلك قائم ، ثم نضيف الفعل الى الليل والنهار وهو في المعنى للادميين ، كما تقول نام ليلك ، وعزم الامر انما عزمه القوم . فهذا مما يعرف معناه فتتسع به العرب» (٢) . واضافة المكر الى الليل تغيير في البنية الاسنادية وفي السياق القولي لان المعروف ان المكر لا يقوم به الا الانسان فلا يسند الااليه ، وقد حدث التحول في بنية الكلام بهذه الاضافة المجازية التي وضعت المتلقي امام نص غير فيه سياق القول . والجديد في هذا الاسناد هو انه قدم خصوصية في تركيب الجملة تدفع المتلقي الى ادراك العلاقة بين اللغة والفكر .

وحين يستحضر المتلقي نماذج من هذا الاستخدام عند العرب فسوف يصدمه النموذج الفريد الذي جاء عليه النص القرآني ، فغاية ما هو قار في الذاكرة هو اسناد الفعل لغير فاعله . . بيد ان ما يثير المتلقي ليس هذا وحده ، بل الاسلوب الذي جعل من هذا الاسناد فعلا دلاليا مؤثرا

---

(١) سورة سبأ /٣٣ .

(٢) الفراء . معاني القرآن ٢/ ٣٦٣ .

ومحفزاً على التلقي . . يضاف الى ذلك الدلالة الذاتية لكلمة كثيرة الايحاء وهي (المكر) اذ تتعلق بجملة من مستويات الاداء : ١ ـ فعل الكافرين . ٢ ـ طريقة التفكير السلبي . ٣ ـ الايذاء والشر . ٤ ـ القدرة على الغدر . . وهذه المستويات من المعاني ، يدل النص على وجودها ، لقد اتسعت دائرة الايحاء عن طريق اسلوب الاضافة ، فالطاقة الايحائية في الاضافة مختلفة قطعا فيما لو استخدم حرف الجر (مكركم بالليل او النهار) ، ففي الاستخدام الاخير يتحدد الايحاء ويتوقف عند دلالة واحدة اذ يصبح مجيء لفظي الليل والنهار لاغراض دلالة الزمان وحده ، لكن الغرض الحقيقي ليس ذلك فهو اوسع واكثر غنى ، فلو استخدم حرف الجر ما كان الامر يعني شيئا مهما عند المتلقي ، لكن الاضافة قطعت العادة التي جاء بها حرف الجر ووجهت الخطاب نحو آفاق جديدة من المعاني ، ينبغي على المتلقي ان يستنبط دلالاتها . فالليل وان لم يكن فاعلا لكنه مدل على الفاعل ، وطريق اليه ، فله فضل الكشف عن حقيقة الاسناد وله فضل الايحاء وتوسيع المعنى ، وقد حمل النص المتلقي على توسيع دائرة وعيه ليصل الى الفهم الاعمق للمعنى ، فمكر الليل مختلف عن مكر النهار ، لما يحويه الليل من ظلمة وعتمة واسرار ، ولان معظم الفواجع تدبر في ليل . فأصبح الليل متخطيا لزمانيته ليكون مشاركا في الفعل ، وكذا الامر بالنسبة للنهار .

لقد اولى عبد القاهر الجرجاني الاسناد اهمية كبيرة في مجمل منهجه النقدي ، مقدرا تأثيره على استقبال النص جاعلا منه مصدر الجمال والحسن في الكلام ذكر ذلك في مواضع كثيرة منها حديثه عن الاية الكريمة في سورة مريم ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾ [١] . اذ الغالب ان تجيء هذه الاية انموذجا من نماذج استخدام القرآن الكريم للاستعارة ، بيد ان عبد القاهر لا يتوقف عند ذلك ، اذ ان التمعن في الطبيعة الاسنادية في الاية يكشف ان الاسناد هو الذي اسهم مع الاستعارة في تقديم صورة من صور الصيغ البيانية الفريدة . قال «ومن دقيق ذلك وخفيّه انك ترى الناس اذا ذكروا قوله تعالى : ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾ لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف الا اليها ولم يروا للمزية موجباً سواها . هكذا ترى الامر في ظاهر كلامهم . وليس الامر على ذلك ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة ، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة ، ولكن لان سلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه الى شيء ، وهو لما هو من سببه ، فيرفع ما يسند اليه ويؤتى بالذي الفعل له منصوبا بعده مُبيناً ان ذلك الاسناد وتلك النسبة الى ذلك الاول وانما كان من اجل هذا الثاني ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة» [٢] . فلو ورد النص على صيغة اشتعل شيب الرأس لما كان كلاما مهما ولما كان له قبول مثل ذلك الذي ورد فيه اذ المزية في تغييرطبيعة الاسناد ـ وكأن عبد القاهر

(١) سورة مريم /٤ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني . دلائل الأعجاز ص١٠٠ .

الجرجاني هنا يعطي الاسناد فضيلة تفوق الاستعارة ، على ما للاستعارة من فضل واهمية في منهجه البلاغي - وهذا التغيير ما كان بدافع جمالي فقط ، يشمل الصياغة اللفظية والوقع الموسيقي للجملة اذ المزية الجمالية في الاسلوب القرآني لا تخفى ، بل هناك ما هو ابعد واكثر عمقا حين تعلق الامر بتوسيع المعنى ، فالفرق بين الاستعمالين كبير ، وقد رصد الجرجاني ذلك بالقول «فان السبب انه يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو اصل المعنى الشمول ، وانه قد شاع فيه واخذه من نواحيه ، وانه قد استغرقه عن جملته حتى لم يبق من السواد شيء ، او لم يبق منه الا مالا يعتد به . وهذا ما لا يكون اذ قيل اشتعل شيب الرأس او الشيب في الرأس»[1] .

واستخلاص هذه الدلالة العميقة ممكنة بالنسبة للمتلقي ، شرط معاينة النص والتمعن في استخدام المفردة من حيث التقديم والتأخير . . والجرجاني لم يعلل تعليلا كافيا سبب انصراف الفهم الى المعنى الواسع لا المعنى الجزئي الذي يدل على عدم شمول الشيب الرأس كله ، فقد ورد الشمول ايحائيا . . يدل عليه سياق الجملة ولا شك في ان مجيء كلمة (شيب) منصوبة اسهم في هذا الايحاء لان المتلقي سوف ينصرف الى تأمل كلمة شيب مقرونة بألف الاطلاق او بنون التنوين ، فللفتح وللخفض اهمية في توسيع المعنى او تضييقه : «قد ترتبط الالفاظ بالدلالات في بعض الحالات النفسية كالكلمات التي تعبر عن الغضب او النفور والكره . كما قد ترتبط بحجم الاشياء او ابعادها ، فقد لوحظ ان (الكسرة) وما يتفرع عنها من (ياء المد) ترمز في كثير من اللغات الى صغر الحجم او قرب المسافة . ففي العربية مثلا نجد ان (الياء) هي علامة التصغير ، وان الكسرة علامة التأنيث»[2] .

وقد اسهم في توسيع المعنى تلقائية المتلقي الواردة اليه من كثرة الاستخدام ورياضة النصوص ، فالنص هو الذي يقود الى الفرادة ويكشف عن نفسه وعن ميزاته الكامنة اذا ما تفاعل المتلقي مع النص واستجاب لموحياته ودلالاته البعيدة . . ويشير هذا من ناحية اخرى الى دقة الاستخدام اللغوي وطواعية اللغة اذا ما اريد الحصول منها على احسن انواع الفهم ، فلقد اورد عبد القاهر البيت الاتي مدلا به على جمال القول البليغ اذا ما روعي فيه دقة الاسناد :

هما يلبسان المجد احسن لبسة ... شحيحان ما اسطاعا عليه كلاهما[3]

قال «لا شبهة في انه لم يرد ان يقصر هذه الصفة عليهما ، ولكن نبه لها قبل الحديث عنهما

(١) نفسه ص ١٠١ .

(٢) د . ابراهيم انيس . دلالة الالفاظ ص ٧٠ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني .دلائل الاعجاز ص ١٣٣ .

(. . .) فان قلت : فمن اين وجب ان يكون تقديم ذكر المحدث عنه بالفعل ، اكد لاثبات ذلك الفعل ، وان يكون قوله «هما يلبسان المجد» ابلغ في جعلهما يلبسانه من ان يقال «يلبسان المجد»؟ فان ذلك من اجل انه لا يؤتى بالاسم معرى من العوامل إلا لحديث قد نوى اسناده اليه» [١] . ان الضمير المنفصل (هما) الذي سبق الفعل جاء لغرض دلالي يؤدي الى توسيع المعنى ، فالمتلقي لم يسبق بالحدث فاذا سبق به كان البدء بالفعل (يلبس) هو الابلغ ، واذا لم يكن مسبوقا فان صيغة (هما يلبسان) هي الابلغ من مجيء الفعل مجردا من الضمير السابق له . ان وعي الشاعر قد هيأ النص بالشكل الذي ورد فيه ليكون قبوله من المتلقي قائما على ادراك حقيقة تقديم الضمير واسناد الفعل اليه . . ويقف حازم القرطاجني على دقائق البنية الاسنادية ودورها في تحسين التلقي حين قال «ان المعاني منها ما يتطالب بحسب الاسناد خاصة ، ومنها ما يتطالب بحسب الاسناد وبحسب انتساب بعض المعاني الى بعض في أنفسها بكونها امثالا او اشباها او اضدادا او متقاربات من الامثال والاضداد فالنسب الاسنادية تلاحظ الافكار فيها اربعة اشياء وهي البيان والمبالغة والمناسبة والمشاكلة» [٢] . . وهذه الاشياء الاربعة كلها متعلقة بالنص الادبي لا سيما المبالغة والبيان ، وظروف تلقيه ، فعناية حازم بموقع المتلقي في النص كانت سببا في البحث عن النسبة الافضل في اطار عملية الاسناد . فالمطلوب ، ان يكون ايرادها في النص على سبيل الندرة ، اي ان على الشاعر ان يولد متقابلات ومتشابهات ، وان لا يلجأ الى ما شاع منها وما ابتذل «ولاتجد للمناسبة بين ما كثر وجوده ما تجد لما قل من الهزة وحسن الموقع ، لكونها لا تستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ماعز [٣] .

اذن هناك معادلة يجب مراعاتها بين حسن الموقع والاستغراب ، وهذه المعادلة وان لم تكن جديدة في النقد العربي بيد ان حازما يجلي الفكرة ويوضحها ويجعلها علامة من علامات النقد العربي حين يتعامل مع المتلقي . . فالقصد عند حازم ليس صحة الاسناد حسب ولا صحة المناسبة فقط بل ندرتها وابتعادها عن الشيوع . . وقد مثل بـ (العتيد) لما قد تداوله الشعراء في نصوصهم ، واصبح لفرط هذا التداول لا يشكل عاملا مساعدا في تلقي النص ، اذ ان (الحسن) هو الصفة المحببة في النص ، وان كان هذا اللفظ ذا معنى عام غير ان دلالته لا تخفى «واذا كان في كل صورة من هذه المتقابلات زيادة معنى على التقابل المفرد زادت الصيغة حسنا كالقلب الذي يعرض في المتماثلات وذلك كقول بعضهم :

---

(١) نفسه ص ١٣٣ .

(٢) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٤٤ .

(٣) نفسه .

فليعجب الناس مني ان لي بدنا   لا روح فيه ولي روح بلابدن [1]

فالمقابلة بين الاثنين (بدن بلا روح وروح بلا بدن) حسنت موقع الكلام لدى المتلقي واوجدت في نفسه قبولا واطمئنانا بصحة القول ، على وفق ما يرى حازم ، واذا كانت الرؤية النقدية هي المهمة وليس الشاهد المدل عليها فقط ، فان النقد ممثلا بحازم يبحث عن مغريات ودوافع تجعل الاستجابة متفاعلة وقائمة على اساس من الوعي . وتكاد كلمة (حسن) الشهيرة في النقد تشبه كلة (بليغ) التي تتردد هي الاخرى على ألسن النقاد ، فالكلام الحسن هو الكلام البليغ ، وان كانت صفات الكلام الذي يتصف بالبلاغة كثيرة ، يقف عندها الجهد البلاغي كله . ان القول البليغ في بنية الاسناد يتحقق عبر عدد من الوسائل ، منها ما ذكر سابقا ، ومنها باب مهم هو التقديم والتأخير ،ويستشهد ابن الاثير بالاية الكريمة مثلا له ﴿وظنوا انهم مانعتهم حصونهم من الله﴾[2] فانه انما قال ذلك ولم يقل وظنوا ان حصونهم تمنعهم او ما نعتهم لان في تقديم الخبر الذي هو (ما نعتهم) على المبتدأ الذي هو (حصونهم) دليلا على فرط اعتقادهم في حصانتها ، وزيادة وثوقهم بمنعها اياهم ، وفي تصويب ضميرهم اسما لان اسناد الجملة اليه دليل على تقريرهم في انفسهم انهم في عزة وامتناع لا يبالي معها بقصد قاصد ولا تعرض معترض وليس شيء من ذلك في قولك : وظنوا ان حصونهم مانعتهم من الله» [3] . يشير ابن الاثير الى دلالة التقديم النفسية واثرها على المتلقي ، لان ما ورد في الاية الكريمة هو تأكيد (المنع) او (الاحالة) حتى يجيء فعل الله في تبديد هذا الوهم مدلا على القدرة الربانية . . فدلالة تقديم الخبر اذن دلالة نفسية تحملها الكلمات . . ولو دققنا في اختلاف الجملتين : (انهم مانعتهم حصونهم) و (ان حصونهم تمنعهم) لوجدنا فضلا على ما ذكر ابن الاثير ان في الجملة الاولى زيادة في المبنى (انهم مانعتهم) على الاخرى و (ان حصونهم) وهو ما عرف عند علماء العربية من ان زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى [4] .

وتشكل العناية بمخاطبة الاثار والدمن في مطالع القصائد في الشعر العربي ظاهرة تؤكد اهمية المتلقي ومحاولة استدراجه لقبول النص ، فتضمين الشعر ما يسمى نوازع المتلقي العاطفية والنفسية ، هدف سعى اليه النقد . ومساءلة الدمن والديار ومحاورتها تضع المتلقي امام سؤال لابد منه يدور حول سبب لجوء الشاعر الى مخاطبة ما لا يعقل ولا يسمع واقامه حوار عقلاني معه . ان اسناد الخطاب الى الديار التي عفا عليها الزمن ومحاولة استنطاقها وان هو ظاهرة

(١) نفسه .

(٢) سورة الحشر : ١٢ .

(٣) ابن الاثير . المثل السائر ٢/ ٢٤٤ .

(٤) ينظر . د . ابراهيم انيس . دلالة الالفاظ ص ٧٠ .

معروفة في الشعر العربي القديم غير ان الشعراء ظلوا قريبين منها على مرّ العصور . لان مساءَلةَ الديار يقع في صميم الوظيفة الشعرية التي تسوغ مثل هذا الحوار بل تضفي عليه قبولا واستحسانا . . كما ان هذه المساءلة والتحاور من الاساليب الشعرية القريبة من نفس الشاعر ، المعبرة عن دقائق ما يكمن فيه ، وهي غالبا صادقة اشد الصدق ، فاذا كان الشاعر نفسه يتلقى نصه الشعري بقبول حسن لانه يمثل اشد الاحاسيس قربا الى نفسه ، فان هذا القول سوف يجد شبيها له عند المتلقي لتشابه النوازع الانسانية ، ولان التجارب الحية تجد ما يناسبها من المتلقي . انه نوع من الخطاب المجازي الذي جعل حسا وعقلا لما لا يعقل وبذلك قلب الاسناد ، واحدث فجوة في ذهن المتلقي ينبغي ردمها بتمثل العلاقة بين الاثار والديار والنص . . وادراك مثل هذه العلاقة في النصوص الشعرية متجدد على وفق تجدد النصوص ، وقد اورد الجاحظ الابيات الاتية التي يظهر فيها الفعل المجازي للديار واثره في تعميق الوعي : -

يا دار قد غيرها بلاها ... كأنما بقلم محاها

اخربها عمران من بناها ... وكر ممساها على مغناها

وطفقت سحابة تغشاها ... تبكي على عراصها عيناها (١)

فقد خاطب الشاعر (الدار) محاولا استنطاقها ، وهو يقصد ساكنيها من الاهل والناس . لكن طبيعة الخطاب الموجه نحو الدار يظهر وكأنه مختلف عما هو معتاد ، عند قراءة البيت الثاني ، فقد اسند خراب الدار الى العمران لا الى هجر سكانها لها ، بل اقامتهم فيها . . وهذا دليل على ان مخاطبة الاثار والديار لم يجر في الشعر العربي على نسق واحد بل على انساق وانماط . . وما قد يثير المتلقي هو العمران الذي خرّب الدار فالعمران يناقض الخراب ، فكيف اتحد المفهومان في جملة واحدة . . ويضعنا هذا من جديد امام مفهوم التوسع في المعنى ، اذ يقف المتلقي امام ما يثيره النص من استغراب حين برز فيه مالم يكن معهودا . لكن اعمال الفكر في حقيقة النص سوف يدل على المغزى ، فالاقامة في الدار هو في معنى من معانيه خراب لها ، فليس هجرها هو سبب خرابها بل الا قامة فيها . . فعلان متناقضان يؤديان الى نتيجة واحدة ، وادراك التناقض ، وحل اشكاليته في النص متوقف على طاقة التلقي في التمييز والمقارنة وفك عقد النص باتجاه استيعاب أوفى واكثر اكتمالا للمعنى . . قال الجاحظ «قوله : خربها عمران من بناها : يقول : عمرها بالخراب واصل العمران مأخوذ من العمر ، وهو البقاء ، فاذا بقي الرجل في داره فقد عمرها . فيقول : ان مدة بقائه فيها ابلت منها لان الايام مؤثرة في الاشياء بالنقص والبلى فلما بقي الخراب فيها وقام مقام العمران في غيرها سمي بالعمران» (٢) . ومن المهم

(١) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ١٥٢ .

(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ١٥٢ .

الوقوف عند بيتي ابي تمام :

أميــدان لهوي من اتـاح لك البلـى　　　فأصبـحت ميـدان الصّبـا والجنـائب
اصابـتـك ابكار الخطوب فشتتت　　　هواي بأبكـار الـظبـاء الكـواعب [١]

لقد وجه الخطاب الى الديار . . موئل لهو الشاعر ، يقصد زمن صباه . واذ وجه سؤاله اليها فقد كان الجواب واضحا . وهو ان سبب البلى هو احداث الدهر (الخطوب) وعلى هذا فقد اوجد سببا لخراب الديار غير السبب الذي اوجده الشاعر الذي استشهدنا بشعره قبله . . فضلا على جدة الاستخدام الشعري . فقد ركز القول على ميدان اللهو وخاطبه بضمير الخطاب (الكاف) مكررا الصيغة في البيتين ، وكأن هناك تناغما نفسيا بين خراب الديار وخراب الشاعر ، فاصبحت الخطوب جامعا للاثنين في هدف واحد . . استطاع الشاعر ان يجعل الديار صنوا لحياة الشاعر في اسلوب تخييلي بديع فمخاطبة الديار ، تعني في المآل الاخير مخاطبة الشاعر وهذا ما يجعل توجيه الخطاب الى الديار او الآثار وجها من وجوه الابداع الفني ، لان الشاعر يطور الرؤيا الشعرية ويجعل للاشياء الجامدة حياة حافلة بالنشاط والنمو والتأثير . . يقول ابن الاثير معلقا على بيت ابي تمام « . . . فأبو تمام سأل ربوعا عافية واحجارا دارسة ، ولا وجه لها هاهنا الا مساءلة الاهل (. . . .) وكل هذا توسع في العبارة ، اذ لا مشاركة بين رسوم الديار وبين فهم السؤال والجواب»[٢] . واذ ادرك ابن الاثير مغزى هذا الفن البلاغي وهو التوسع وما قد يثيره فقد اوقف اشارته على جانب واحد هو الظاهر المكشوف في بنية الاسناد ، وهو توجيه الخطاب الى الربوع وهو يقصد الاهل . . غير ان الامر اوسع مما ذكر واعمق . . اذ ان الهدف كامن في التخييل الذي سوغ نوع العلاقة بين الاحجار ونفس الشاعر ، فاصبحت هذه الاشياء ناطقة متحركة فهي امتداد لحياة الشاعر . . فكأن حياة الشاعر تلهو بها رياح الشمال والجنوب كملاعب صباه . . ولو لم يستطع الشاعر الايحاء بهذه المقاربة في ذهن المتلقي وحسه لم يكن قد وفى شروط الفن الشعري .

(١) ديوان ابي تمام . ص ٨٤ .
(٢) ابن الاثير . المثل السائر ٢/ ٨٧ .

-٢-

المطابقة.. المقام ومقتضى الحال

الطباق او المطابقة فن بلاغي رئيسي ، اعتنى به معظم البلاغين والنقاد ، فقد وضع ابن المعتز المطابقة بابا ثالثا في كتابه (البديع) ونسب الى الخليل القول «طابقت بين الشيئين اذا جمعتهما على حد واحد» (١) . وقال اسامة بن منقذ «اعلم ان التطبيق هو ان تكون الكلمة ضد الاخرى كما قال تعالى ﴿وانه هو اضحك وابكى ، وانه هو امات واحيا ..﴾ .(. . . .) وكقول السري الرفاء : ـ

انّ هذا الربيع شيء عجيب   تضحك الارض من بكاء السماء

ذهب حيثما ذهبنا ودر   حيث درنا وفضة في الفضاء (٢)

وقال ابو هلال العسكري «قد اجمع الناس على ان المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من اجزاء الرسالة او الخطبة او بيت من بيوت القصيدة ، مثل الجمع بين السواد والبياض والليل والنهار والحر والبرد ، وخالفهم قدامة بن جعفر الكاتب ، فقال المطابقة ايراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى» (٣) . وسعى ابن الاثير الى محاولة توسيع المفهوم ومنحه ابعادا جمالية واسلوبية حين اطلق على المطابقة اسم المقابلة ، دون التخلي عن التسمية الاولى المعروفة . وقسم المقابلة على قسمين : احدهما مقابلة في اللفظ والمعنى والاخر مقابلة المعنى دون اللفظ ، ويهمنا الوقوف على القسم الاول اذ يقول «اما المقابلة في اللفظ والمعنى فكقوله تعالى ﴿فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً﴾ التوبة : ٨٢ وكذلك قوله تعالى ﴿لكيلا تأسوا على ما فاتكم ولا تفرحوا بما آتاكم﴾ الحديد : ٢٣ . وهذا احسن ما يجيء في هذا الباب . وقال رسول الله ﷺ : (خير المال عين ساهرة لعين نائمة) . ومن الحسن المطبوع الذي ليس بتكلف قول علي رضي الله عنه لعثمان رضي الله عنه (ان الحق ثقيل مري ، والباطل خفيف وبي ، وانت رجل ان صدقت سخطت ، وان كذبت رضيت) فقابل الحق بالباطل والثقيل المري بالخفيف الوبي ، والصدق بالكذب والسخط بالرضا . وهذه خمس مقابلات في هذه الكلمات القصار . وكذلك ورد قوله رضي الله عنه لما قال الخوارج لا حكم الا لله تعالى (هذه كلمة حق اريد بها باطل)» (٤) .

---

(١) ابن المعتز . البديع ص ٣٦ .

(٢) اسامة بن منقذ . البديع في نقد الشعر ص ٣٦ .

(٣) ابو هلال العسكري . الصناعتين ص ٣١٦ .

(٤) ابن الاثير . المثل السائر ٣/ ١٧٣ .

قدم ابن الاثير نماذج وافية للمطابقة او الطباق ، وهي في مجملها تدل على ان استخدام هذا الفن البديعي ، ان ورد على مثل تلك النماذج ، يكون سببا في اضفاء القبول والاستحسان على النص ، مما يترك اثرا على طبيعة التلقي . غير ان ما يهمنا هنا ليس فن الطباق المقابل لفن الجناس . اذ اننا نبحث عن مفهوم اوسع للمطابقة يتعلق بمراعاة الخطاب الادبي لظروف التلقي . . تلك التي تتعلق بالاستمالة والطرق والوسائل التي يلجأ اليها صاحب الخطاب ليطابق بين كلامه والمستمعين ، فهي مطابقة الكلام للاسماع . وهو فن بلاغي وادبي اشمل من الفن البديعي المعروف . بيد ان السؤال الذي يثار هنا يتعلق بسبب اطلاق لفظ الطباق او المطابقة على فن قائم على المخالفة ، وقد يقود هذا السؤال الى تمثل الحقيقة الكامنة في الفن ، فالتساوي بين الاشياء حد انطباق بعضها على بعض مناف لاصول الفن واعرافه ، فالانسجام الظاهر على العمل الفني هو نتيجة لجملة من الاختلاف وعدم المطابقة بين الاشياء فاطلاق المطابقة وقصد الاختلاف جاء اذن بدافع جمالي يسوغ الاختلاف في العمل الفني لصالح الائتلاف وانه ورد في البلاغة العربية تجوزا في استخدام المصطلح* ، واذ نورد القضية المهمة من قضايا الادب والفن ، لان لها اهمية بالغة في تمحيص مفهوم مطابقة الكلام للسامعين ، ودور المتلقي في كل من كلام المطابق والمخالف .

والمطابقة انواع «الاولى المطابقة بين اللفظ والمعنى ، والثانية المطابقة بين الكلمة والكلمة والثالثة المطابقة بين الكلام والمستمع» (١) .

وهذه الاقسام الثلاثة لا بد ان تؤدي الى قسم رابع ذي صلة بها جميعا هو المقام ومقتضى الحال ، فالمطابقة الرابعة «تتمثل في الظروف والملابسات التي يجري فيها الخطاب والتي يسميها الجاحظ الحال او المقام وسماها البلاغيون فيما بعد مقتضى الحال ، وهي المطابقة بين الاصناف الثلاثة (اعني اللفظ والمعنى ، الكلمة ، والكلمة والكلام والمستمع) وبين الظروف الخاصة لكل خطاب والتي تتجدد في كل لحظة . وقد تعرض لها الجاحظ في مواضع مختلفة اكد فيها على ضرورة موافقة الحال وما يجب لكل مقام ، والموازنة بين اقدار المستمعين واقدار الحالات ، وحث الجاحظ على هذا النوع من المطابقة جعله يحس احساسا شديدا بخضوع الكلام بصفة عامة الى الحال التي يعيشها المتكلم والمخاطب ولذلك نجده يردد هذه العبارات في كتابه . الناس

---

* الطباق عند قدامة بن جعفر يقوم على التكافؤ ، وقد سماه بذلك«وهو ان يصف الشاعر شيئا او يذمه ، او يتكلم فيه بمعنى ما اي معنى كان ، فيأتي بمعنيين متكافئين ، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع : متقادمان أما من جهة المضادة او السلب والايجاب او غيرها من اقسام التقابل ، مثل قول ابي الشغب العبسي :

حلو الشمائل ، وهو مر باسل يحمي الذمار صبيحة الارهاق» .

(١) محمد الصغير بناني . النظرية اللسانية عند الجاحظ ص ١٦٤ .

بأزمانهم اشبه منهم بآبائهم . وهذا القول على جانب كبير من الاهمية لانه يعلق مصير اللغة بالظروف التي تحيط بها» [1] . بيد ان هذا التوصل المهم من قبل الباحث لانواع المطابقات لا ينفي تداخل احداها بالاخرى ، فالمطابقة بين اللفظ والمعنى تؤدي ضرورة الى المطابقة بين الكلام والمستمع . . وكذلك مطابقة الكلام والمستمع ومطابقة المقام والحال ، وهي الرابعة ضمن المطابقات الاربع . ان هذه المطابقات تحيل على قضية بلاغية اساسية ، وتفصح عن الاساس العملي لتوجه البلاغة نحو المتلقي . فما هو الحال او مقتضى الحال ، وكيف يمكن استخلاص موقع المتلقي المشارك في انتاج النص من هذه القاعدة البلاغية؟؟ . يحدد البلاغيون فهما يكاد يكون واحدا في دلالته العامة . . يقول ابن وهب الكاتب متحدثا عن المقام ومقتضى الحال « . . ان يكون الخطيب او المترسل عارفا بمواقع القول واوقاته واحتمال المخاطبين به ، فلا يستعمل الايجاز في موضع الاطالة فيقصر عن بلوغ الارادة ، ولا الاطالة في موضع الايجاز ، فيتجاوز في مقدار الحاجة الى الاضجار والملالة ، ولا يستعمل الفاظ الخاصة في مخاطبة العامة ، ولا كلام الملوك مع السوقة ، بل يعطي لكل قوم من القول بمقدارهم ، ويزنهم بوزنهم ، فقد قيل (لكل مقام مقال)» [2] .

لقد توضح القصد من المقام عند ابن وهب ، وان الخطبة موئل هذه القاعدة البلاغية فـ «مراعاة مقتضى الحال لب الخطابة وروحها ، فلكل مقام مقال ، ولكل جماعة من الناس لسان تخاطب به (. . .) لذلك وجب ان يكون الخطيب قادرا على ادراك حال الجماعة وما تقتضيه والاتيان بالاسلوب الذي يلائمه» [3] .

والنقد العربي يوسع دائرة المقام ومقتضى الحال ، بل ان هذه الدائرة متسعة اصلا منذ الجاحظ . بيد انه لم ينصرف كامل الانصراف للاشارات المهمة التي وضعها الجاحظ في كتبه لا سيما المطابقة والمقام والحال ، ودلالة هذه المفاهيم في النص الشعري ويتصرف قدامة بن جعفر في مفهوم المقام ومقتضى الحال كما فعل سواه من النقاد ، ليكون مفهوما لصيقا بالشعر ايضا اذ يقول «وقد ينبغي ان يعلم ان مدائح الرجال (. . . .) تنقسم اقساما بحسب الممدوحين من اصناف الناس في الارتفاع والاتضاع وضروب الصناعات والتبدي والتحضر» [4] . وعلى هذا فقد اتسع المفهوم ليدخل في صميم النص الشعري ، وليكون مؤثرا في توجيه الخطاب وصياغته . والخطابة فنا لم يكن لها على اهميتها في الادب العربي رسوخ كرسوخ الشعر ، وظل

---

(١) نفسه ص ١٤٧ .

(٢) ابن وهب الكاتب . البرهان في وجوه البيان ص ١٩٤ .

(٣) محمد ابو زهرة . الخطابة ص ٨٥ .

(٤) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ٨٢ .

الشعر يتقدم فنون القول في معظم العصور الادبية ، فلا غرابة ان نشهد نمو هذه القاعدة البلاغية وتكاملها في النص الشعري ، لا سيما شعر المديح ، اذ وضع النقاد قواعد هذا الفن انطلاقا من قوانين الخطاب الشعري واعرافه ، لكنهم اعتمدوا على المقام ومقتضى الحال في بعض معالجاتهم للنصوص . لقد خالف الاحوص المقام وخرج على مواضعاته حين قال :ـ

واراك تفعل ما تقول وبعضهم   مذق الحديث يقول ما لا يفعل

فهذا البيت وان كان مقبولا ، وليس فيه ما يعاب ، وهو صريح المدح واضحه ، غير ان ابن رشيق عارضه معتمدا على المقام ومقتضى الحال قال «ان الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة ، وانما تمدح بالاغراق والتفصيل بما لا يتسع غيرهم لفعله» [(١)] . . . اي ان خطاب الملوك غير خطاب العامة . وهذا واحد من مقتضيات المقام الاساسية وقد نقل من الخطابة ليكون فعله في الشعر اوسع مدى .

ويتسع النقد العربي لامثلة كثيرة ، تستخدم فيها القاعدة ويعابُ الشعر الذي لا يلتزم بمواصفاتها . [(٢)] لكن الفرق بين الخطابة والشعر كبير . فالخطابة قائمة على الاقناع وليس المراد من الشعر اقناع المخاطب بل التأثير فيه تأثيراً جماليا . فموقع المتلقي في كل منها مختلف اشد الاختلاف ، فلا بد اذن من البحث عن حقيقة هذا المفهوم (المطابقة والمقام) الذي اصبح اساسا صالحا للتطبيق في كل من فن الشعر والخطابة . . ولا بد من العودة الى النقد لتمحيص الحقيقة التي تضع هذا المفهوم في موضعه الصحيح ، والى الجاحظ خاصة فهو واضع اساس المطابقة بين الكلام والسامع فالمطابقة بين اللفظ والمعنى مخالفة لطبيعة الشعر ، ففيه يستخدم التلميح والايجاز وتكثيف القول بل ان جملة من الاساليب والطرق ، يلجأ اليها الشاعر قصداً لاختزال اللفظ وهي دليل على عدم التطابق . . غير ان النص الشعري مآله التأويل ، واستنباط المعاني المتعددة من النص الواحد ، فالاصل في الشعر عدم المطابقة . . ان الفجوة بين اللفظ والمعنى ، ينبغي على المتلقي ردمها . . وهنا تتجلى فاعلية التلقي في الاضافة والمشاركة في اخراج النص . . وقد ورد في منهج الجاحظ ما يشير الى ان المطابقة التامة ليست صفة للنص الجيد ، واطلق على المطابق التام اسم (المشاكلة) وكأنه بذلك يريد ان يزيل هذا النوع من الفهم الحقيقي للمطابقة فيقول «الا اني ازعم ان سخيف الالفاظ مشاكل لسخيف المعاني ، وقد يحتاج الى السخيف في بعض المواضع ، وربما امتع بكثير من امتاع الجزل الفخم من الالفاظ ، والشريف الكريم من المعاني» [(٣)] . وعلى هذا فان «المطابقة اللغوية عند الجاحظ نوعان : مطابقة لا يشترط

---

(١) ابن رشيق . العمدة ٣/ ١٠٤ .

(٢) ينظر : ابن سنان الخفاجي . سر الفصاحة ص ١٧٥ .

(٣) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ١٤٥ .

فيها تواز بين اللفظ والمعنى ، بل غالبا ما تكون باختصار اللفظ وتمديد المعنى (والافضل ان نسميها عدم مطابقة) ومطابقة يكون اللفظ فيها متحدا مع المعنى اتحادا كاملا» [1] .

وفي الشعر يكون البحث جاريا عن الجانب المخفي غير الظاهر . . واذا كان هذا صحيحا ومساغا يمكن القول ان البلاغة ليست واحدة بل هي بلاغات وكذلك الفصاحة . . وقد وعى الجاحظ هذه الحقيقة الاساسية في كثير من الموضع ، فلقد اورد القول المشهور الآتي :

«كان عمر بن الخطاب ـ رحمه الله ـ اعلم الناس بالشعر (. . .) ولقد انشدوه شعرا لزهير ، وكان لشعره مقدما فلما انتهوا الى قوله :

وان الحق مقطعه ثلاث　　　يمين او نفار او جلا

قال عمر كالمتعجب من علمه بالحقوق وتفضيله بينها ، واقامته اقسامها (. . . .) يردد البيت من التعجب» [2] . فقد بين الخليفة ـ ﷺ ـ استحسانه للمطابقة بين اللفظ والمعنى ، وقد اعجبه صحة التقسيم وقدرات الشاعر المعرفية ، فقد حقق الشاعر شرط البلاغة في المطابقة ، لكنه لم يوف شرط الشعر كاملا . . وكان مدار الاستحسان على المطابقة ملبيا لمتطلبات الدعوة الاسلامية في سنوات فتوتها وما تطلبه من ترسيخ للقيم والمعرفة في الجديد . فالاستحسان في بيت زهير كان استجابة للوظيفه البلاغية لا الشعرية ، وان تداخلت الوظيفتان الشعرية والبلاغية ، غير ان ايجاد فواصل واضحة بينهما مهم لاغراض تمييز جهد النقد العربي في تعامله مع النص الشعري ، وما يقوم عليه من مراعاة للمتلقي سواء اكان متلقي الشعر او الخطابة . . ويترتب على اختلاف التلقي تباين في الاهداف والاغراض لا سيما الجانب الخاص بالمعنى ، فالمعنى في الخطب يتحصل من الالفاظ كلها . . فكل ما تنبىء به الالفاظ ضروري ومقبول وكل ما فيها مفيد من ناحية المعنى ، اما في الشعر فالامر مختلف تماما ، لان هناك معنى اساسي يسعى اليه الشاعر يوجد الى جانبه ظلال من المعاني او معان مهملة ، والمتلقي كما الشاعر او منتج النص مهمته القبض على المغزى الرئيسي وموحياته ، فاللفظ في الشعر له قوة وجود اساسية ، وليس فقط مدلاً على المعنى ، ان معنى المعنى دليل على ان المطابقة لا تكون في الشعر ، فهو خروج عن السمت الموضوع والمتعارف ، انه يبحث عن الجدة والادهاش وايقاع الوهم في مخيلة المتلقي ، و «المطابقة بين اللفظ والمعنى ، تتم في اتجاهين مختلفين ، الاتجاه الاول ، الانطلاق من اللفظ نحو المعنى ، اي اطلاق لفظ وارادة معنى اوسع منه ، ويسمى طريقة الوصل او الفتق اعني طريقة المجاز في اوسع معانيه بما في ذلك الكناية

(١) محمد الصغير بناني . النظرية اللسانية ص ١٦٢ .

(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ٢٤٠ .

والاستعارة وغيرها . الاتجاه الثاني : الانطلاق من المعنى نحو اللفظ وتسمى طريقة الوصل او الشاهد او الرتق . اعني طريقة التعبير الصريح والتركيب اللفظي المعتمد على القوانين النحوية»[١] . ولم اجد مسوغا لهذين القسمين ، ففي كليهما ، لفظ مؤد الى معنى ، سواء اكان معنى حقيقيا ام مجازيا ، والاختلاف في طبيعة هذا المعنى الذي نتوصل اليه عن طريق اللفظ ، فالمعنى الادبي له مواصفاته العامة ، والالفاظ فيه لها موقع مهم واساسي وليست مجرد ناقلة للمعاني وله ظروف تلق مختلفة عن المعنى الحقيقي الذي يتوصل اليه بمطابقة اللفظ والمعنى . ان منتج النص الادبي يلجأ الى مقاومة سهولة التلقي ، عن طريق تركيب الجملة الشعرية لاحداث تحول في الاصغاء والقراءة فهو لا يتطابق مع المتلقي ، واذا كان بين الطرفين عقد ضمني او ما يُشبه ذلك ، فان هذا العقد وان كان يعني الاتفاق في مآله النهائي ، بيد انه لا يلغي الاختلاف وعدم التطابق لا سيما في المراحل الاولى من تلقي النص ، انهما مختلفان ولولا هذا الاختلاف ما وضع الشاعر طرقا خاصة وحيلا لفظية ومعنوية في النص ، ولما تنازل للمتلقي ، وجعله يتدخل في صياغته ، فمشاركة المتلقي في انتاج النص يعني ان هناك تفاعلا ، قائما على فهم مشترك لكل منهما لكن اساس هذا الفهم هو الاختلاف ، كما ان التفاهم بينهما لا يعني المطابقة ، لان المتلقي سوف يستخدم طاقاته الذاتية في تفسير النص وتأويله ، وربما الوصول الى نتائج لم يفطن اليها الشاعر ولم تدر في خلده . . واذا كانت المطابقة والمقام ومقتضى الحال بمثابة القاعدة البلاغية ، المستمدة من العرف القولي وما تواضع عليه المتحدثون ، فان الجاحظ واضع اساس هذا المنحى القولي لم يضعه شرطا لصحة الفن وسلامة الاداء الشعري ، وهو اكثر وعيا من ان يساق الى هذا المنزلق الخطير . . ونرى استنكار الجاحظ واعتراضه على ابي عمرو الشيباني حين اعجب بالبيتين : -

لا تحسبن الموت موت البلى ... فانما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا ... افضع من ذاك لذل السؤال

قال الجاحظ «انا ازعم ان صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا ابداً» [٢] . ورفض الجاحظ قائم على مخالفة الابيات للشعر ومتطلباته لا لان النص لم يلب شروط البلاغة او الفصاحة . . ويحيلنا هذا الى نسبية القواعد البلاغية ومرونتها اذ «يكفي من حظ البلاغة الايؤتى السامع من سوء افهام الناطق ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع» [٣] .

(١) محمد الصغير بناني . النظرية اللسانية ص ١٦٧ .
(٢) الجاحظ . البيان والتبيين ١/ ٨٧ .
(٣) نفسه ١/ ١٤٧ .

هذه المقولة التي هي من مواضعات النص الادبي الجيد ، والتي هي حقيقة لسانية ، مآلها التفاعل بين اطراف التخاطب الادبي لكن مرونة القاعدة مقصودة لتشمل انواع الأَدب واجناسه ولكي توحي بأن اختلاف الاجناس مدعاة لاختلاف طرق تقبلها . ولعل التوقف عند القول الاتي للجاحظ ، يمنح موضوع المطابقة فهما ادق ويوصل الى معرفة حقيقة الرأي النقدي العربي ممثلا بالجاحظ في موقفه من المطابقة والمهمة الملقاة على المتلقي في كل من النص الشعري او النصوص الادبية الاخرى او مهمة المتلقي في الخطابة . قال «وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص الى حبات القلوب ، والى اصابة عيون المعاني . ويقولون ، قرطس فلان ، واصاب القرطاس اذا كان اجود اصابة من الاول ، فان قالوا : رمى فأصاب الغرة واصاب عين القرطاس ، فهو الذي ليس فوقه احد . ومن ذلك قولهم فلان يفل الحز ، يصيب المفصل ، يضع الهناء مواضع النقب» [1] . ومما يضيء هذا النص ويضعه في الموضع المراد منه ، قول متقدم للجاحظ نسبه الى جعفر بن سعيد «ووصف اعرابي اعرابيا بالايجاز والاصابة فقال «كان والله يضع الهناء مواضع النقب (. . .) ويقولون في اصابة عين المعنى بالكلام الموجز : «فلان يفل الحز ، ويصيب المفصل» واخذوا ذلك من صفة الجزار الحاذق ، فجعلوه مثلا للمصيب الموجز» [2] . يشير قول الجاحظ الى عدد من القضايا الجوهرية المتعلقة بحقيقة المطابقة ودور المتلقي :

١ ـ يركز الجاحظ في القول السابق على عيون المعاني ، ويقصد به المعنى الشعري لان المتلقي في الشعر يبحث عن المعنى الموحّد الذي يكون خالصا من المعاني الثانوية المحيطة به ، وهو المعنى الادبي المستنبط من النص بألوان التفسير والتأويل ، وهي تقود كلها الى تعدد احتمالات المعنى بتعدد المتلقين وظروف الاستقبال .

٢ ـ اصابة المفصل ، مثل جيء به من الموروث السابق لعصر الجاحظ [3] ، ومن حقل دلالي مختلف ، لكنه في النص الشعري والبلاغي اكتسب دلالة جديدة في الايجاز ، فكأن من طبق المفصل في الشعر قد اختصر المعاني كلها في معنى اساسي ، فهو لم يأت دفعة واحدة بل سبقته عمليات واجراءآت قبل ان يصل الى هذا المستوى ، وعلى المتلقي ان يدرك فضيلة الاختزال المعنوي ويفك كثافة النص ليصل الى مقصد الشاعر .

٣ ـ بناء على ذلك فان عدم المطابقة هو الذي يلائم الايجاز لا المطابقه ، فاللفظ وان كان مدلا على المعنى وموحيا به لكنه لا يطابقه . فاللفظ موجز وقليل والمعاني متسعة . .

---

(١) نفسه ص ١/ ١٠٧ .

(٢) نفسه .

(٣) عيون الاخبار ٢/ ٢٧٤ .

وهذا شأن الشعر .

٤ ـ استشهد الجاحظ اسنادا لكلامه السابق بأمثلة كلها من الشعر اذ يقول في احد هذه الامثلة «وفي اصابة فص الشيء وعينه ، قول ذي الرمة في مديح بلال بن ابي بردة الاشعري :

تناخي عند خير فتى يمان اذا النكباء عارضت الشمالا

وخيرهم مآثر اهل بيت واكرمهم وان كرموا فعالا(١)

٥ ـ يثني الجاحظ على الايجاز بعد الاستشهاد بهذه الابيات مباشرة «ببلوغ المعاني اليسيرة»(٢) . ويستشهد بقول ثابت قطنة الشاعر الاموي ، الابيات :

ما زلت بعدك في هم يجيش به صدري وفي نصب قد كان يبليني

لا اكثر القول فيما يهضبون به من الكلام قليل منه يكفيني (٣)

نخلص من ذلك الى ان المطابقة والمقام ومقتضى الحال اذا كانت تتطلب مطابقة الكلام للسماع ، واذا كان الجاحظ قد وضع شروط الفصاحة في المفردة والكلام ، فإن المآل النهائي في الشعر هو عدم المطابقة ، فهذا وحده يسمح للمتلقي بتشكيل رؤيته للنص ويضع له تميزا داخل النص ، وهو الذي يقود في الاخير الى اكتشاف المعاني المتعددة من موحياته . . واذا كان في النص الشعري ما يحول دون المطابقة سواء تعلق الامر بطبيعة الشعر او مقصد الشاعر ، فان في الخطاب النثري ما يحول دون اكتمال الدائرة والتئام قوسها الاخير فلا بد ان يظل في النص جانب مفتوح على الاحتمال ، وهو ما يمنح النص الادبي ادبيته ويميزه عن الاقوال العامة الصريحة .

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ١/ ١٤٨/ ١٤٩ . ديوان ذي الرمة ٤٤٢ ـ ٤٤٣ .

(٢) نفسه ١/ ١٤٩ .

(٣) شعر ثابت قطنة العتكي . تحقيق ماجد احمد السامرائي . ص ٦٥ .

«٣»

محسنات الفهم

أ ـ ترشيح الاستعارة

اذا كانت استمالة المتلقي من أهداف البلاغة الأساسية ، فمن الطبيعي أن تعنى جل الفنون البلاغية بتحسين التلقي ، وتوسيع افق السامع والقارىء . ويمكن توضيح معنى الاستماله ودلالتها في السياق البلاغي من كلام الجاحظ ، وان هو لم يذكرها بالأسم ، لكن اشارته واضحة تدل عليها . والجاحظ يعنى بهذا المفهوم لانه طريق إلى حسن الاستجابة وسرعتها ، قال حول تخير اللفظ في حسن الافهام « . . . انك إنْ اوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على المستحقين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالالفاظ المستحسنة في الاذان المقبولة عند الاذهان ، رغبة في سرعة استجابتهم» (١) . بل ان الجاحظ وهو معني بالايصال الواضح للكلام ، واحتواء الالفاظ على محسنات الفهم ، لا يقصد من الاستماله اغراء المتلقي وبذل الجهد من أجل الفوز برضاه دون جهد مقابل منه ، وعمل عقلي وتخييلي يساعد على جعل الاستجابة ممكنة وذات جدوى . فهي ـ أي الاستماله ـ ليست عاملاً مساعداً على سهولة التلقي كما يظن . بل هي دافع مشوق للنص ولا عمال الذهن فيه ، يقول عن قول موسى عليه السلام ﴿وأخي هارون افصح مني لسانا فارسله معي ردءاً يصدقني﴾ وقال : ﴿ويضيق صدري ولا ينطلق لساني﴾ . يقول الجاحظ معلقاً على كلام موسى انه جاء «رغبة منه في غاية الافصاح بالحجة والمبالغة في وضوح الدلالة لتكون الاعناق اليه أميل والعقول عنه افهم والنفوس اليه أسرع ، وان كان يأتي من وراء الحاجة ويبلغ افهامهم على بعض المشقة» (٢) . وأرى أن هذا الفهم من الجاحظ ضروري لتحديد موقع المتلقي في التراث النقدي . ففضلاً على قوانين الخطاب الأدبي التي وضعها النقد والفكر العربي والتي تعني المتلقي في توجهه نحو فهم النص ، وفضلا على المحسنات ومصادر الاغراء والاستماله فإن النقد ظل مواصلا جهده في سبيل غاية أساسية هي اخراج المتلقي من حالة الاستسلام للنص إلى الحوار معه ، فهو المفكر في جوهره الباحث عن قيمه الجمالية ، فالمتلقي شخصية ايجابية تسهم في

(١) الجاحظ . البيان والتبيين ١/١١٤ .

(٢) نفسها ١/٧ .

بناء النصوص الأدبية وترسم طريق تطورها ، أن كثرة فروع البلاغة والبيان واقسام البديع وأن كانت تدفع إلى التفصيل الممل احياناً لكثرة التشعبات وصعوبة التمييز بين هذه الفروع كلها غير أن الجامع لذلك كله هو المتلقي ، لأن الجهد البلاغي يتحدث عن النص لحظة تلقيه ولو تمعنا في واحد من هذه الفنون ـ لأن المجال لا يتسع لحصرها كلها ـ لظهر ذلك واضحاً متجلياً . وهذا الفن البياني هو (الكناية) ، اذ ذهب النقاد مذاهب شتى في تفضيل الكناية والعناية بها . ويستعمل الجاحظ مصطلح الكناية في معنيين اثنين ، هما نفس ما تبناه البلاغيون بعده لتعريفها [1] . . . ١ ـ المعنى اللغوي الصرف واشتقاقه من (كنا ـ يكنو أو يكني) أي ستر «ومفاده أن المتكلم يستعمل لفظا معينا يستر به المعنى الذي يريده» [2] . ٢ ـ المعنى الاصطلاحي ومفاده استعمال لفظ يريد به المتكلم ملزوم معناه أي «ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور إلى المتروك» [3] . «وقد تردد على لسان الجاحظ المعنيان معا في كثير من كتاباته ، واسماها كناية ، لأنه لم يكن يجد مبرراً للتفريق بينهما ما دام الثاني مشتقاً من الاول وناتجاً عنه» [4] .

أن المنشيء او منتج الخطاب الأدبي يغلف النص ويستره لغرض مقاومة سهولة التلقي وليؤكد شخصية المتلقي القائمة على اكتشاف ما هو مستور ومقنع . واذ قد ذكرنا الكناية فنا مشهوراً ومعروفاً وكثير الاستعمال في الكلام ، فإن فنوناً أخر أقل شهرة من الكناية وأقل رسوخاً منها من زاوية المصطلح النقدي والبلاغي ، لكنها في المآل الاخير تنزع إلى تحريك وعي المتلقي ليتمعن في النص ، واحد هذه الفنون البعيدة عن التداول يسميه كل من ابن رشيق والسجلماسي بالتشكيك «وهو من ملح الشعر وطرف الكلام» [5] أما السجلماسي فيقول عنه «هو اقامة الذهن بين طرفي شك وجزئي نقيض .

ومن الامر الواضح بنفسه ان النفس انما تتحير في طرفي الشك وجزئي النقيض لشدة الالتباس والاختلاط بينهما ، وعدم التمييز بين الامرين لخفائه على النفس على القصد الاول في طرفي النقيض (. . .) كقول ذي الرمة :-

---

(١) ينظر ادريس بنطيح . الرؤية البيانية عند الجاحظ ص ٢٢١ .

(٢) العلوي . الطراز ٣٧٩/١ .

(٣) السكاكي . مفتاح العلوم ص ١٧٠ .

(٤) ادريس بنطيح ، الرؤية البيانية ص ٢٢١ .

(٥) ابن رشيق . العمدة ٦٦/٢ .

أيا ظبية الوعســاء بين جلاجل وبين النقــا أ أنت أم أم سالم» (١) .

يكاد هذا الفن البديعي يفصح عما ذهبنا اليه سابقاً في الفصول المتقدمه المتعلق بإيهام النص للمتلقي بمختلف الحيل والوسائل ، ومنها ايهام النقيض واثارة الالتباس في النفس لغرض تحريك كوامن المتلقي وتجميع نشاطه وايقاد ذاكرته ليتأمل حقيقة الخفاء المقصود في النفس ، من أجل فهم أوسع وأدق . . واذ ذكرنا فنين من الفنون البلاغية دليلا على نزوع هذه الفنون نحو المتلقي . . نتوقف عند المسألة الأساسية في هذا المبحث وهي ترشيح الاستعارة . فمن الخواص المهمة في الاستعارة ، ولعلها أهمها على الاطلاق ، الايجاز أو الالماح أو التكثيف ، وان تفاوتت هذه المفاهيم الثلاثة نظرياً فأنها متقاربة في الاستعمال . . ويوحي بذلك قول مهم لعبد القاهر طالما أشرنا اليه ، واعتنينا به وهو المتعلق بفضيلة الاستعارة اذ يقول «ومن الفضيلة الجامعة فيها انها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة تزيد قدره نبلا ، وتوجب له بعد الفضل فضلا ، وانك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد ، وشرف منفرد وفضيلة مرموقة ، وخلابة موموقة ، ومن خصائصها التي تذكر بها هي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر» (٢) . وعلى الرغم من فضيلة الاستعارة وتكثيفها للصورة الأدبية ودفعها المتلقي إلى تأمل النص ومعاينته غير أن النقد العربي لم يكتف بهذا الأثر المهم للاستعارة ، وربما بدا للنقد أن هذا المفهوم الواسع يقوم عليه جانب أساسي من الفن الأدبي ، ولذلك يمكن ان تكون سبباً في زيادة الوعي بالنص ، وزيادة التفاعل معه . فأوجد النقد البلاغي مفهوماً مستمداً أصلاً من الاستعارة أسماه (الاستعارة المرشحة) ومفهوماً اخر قريباً منه اطلق عليه (الاستعارة المجردة) والترشيح ، يقصد منه تقوية الاستعارة وتأكيدها في ذهن المتلقي وهو في جوهره يعتمد عنصر الايهام وايقاع التعجيب في ذاكرة المتلقي . . ان الشاعر او المنشىء في الترشيح والتجريد انما يقوى المعنى الاصلي اذ يزيد في القرائن الدالة على هذا المعنى ، حتى ليصوره في صورة الحقيقة ، بينما القصد أن يبقى المعنى الاستعاري موجوداً ومحافظاً عليه داخل النص . وما حدث فهو زيادة في الايهام لتثبيت المعنى واكتشاف موحياته . . واذ تقوم الاستعارة كما هو معروف على علاقة المشابهة بين معنيين المعنى الأصلي والمعنى المستعار المنقول أو (المدعى) على وفق عبد القاهر ، فان المعنى الجديد

(١) السجلماسي . المنزع البديع ص ٢٧٦ . ديوان ذي الرمة ص ٦٢٢ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص ٤١ .

قائم أصلاً على الايغال في المبالغة لاظهار تميز النص وغرابته . . وفي ترشيح الاستعارة تقوية للمبالغة ، لتبلغ الاستعارة مدى أوسع في التأثير . . قال الرازي في نهاية الايجاز «المعتبر في الاستعارة اما جانب المستعار وهو ان تراعي جانبه وتوليه ما يستدعيه وتضم اليه ما يقتضيه او جانب المستعار له فالاول هو الترشيح كقول كثير :-

رمتني بسهم ريشه الكحل لم يضر   ظواهر جلدي وهو للقلب جارح

وقول النابغة :-

وصدر اراح الليل عازب همه   تضاعف فيه الحزن من كل جانب

المستعار في كل واحد منهما هو الرمي والاراحة ، منظورا اليه في لفظي السهم والعازب»[1] . ولو تأملنا قول كثير رمتني بسهم « . . ورجعنا إلى أصل الاستعارة القائمة على التشبيه لظهر ، ان الشاعر شبه نظرات الحبيبة المؤثرة بالسهم في نفاذها وفعلها وحذف المشبه وهو المستعار له على وفق الرازي وأبقى المشبه به وهو السهم أي (المستعار) غير أنه لم يكتف بذلك بل ذهب إلى تقوية المستعار بكلمة (ريشه) فكأنه يريد أن يثبت أنه سهم على الحقيقة فذكر أحد لوازمه المهمة وهو الريش . . فالاستعارة مرشحة ، لكن ذكره لكلمة الكحل قوّى جانب المستعار له وهو المشبه ، لأن الكحل من مستلزمات العين ذات النظرات النافذة . . فقد جمع البيت الاستعارة المرشحة والاستعارة المجردة أيضا كما تنبه إلى ذلك أحد الباحثين» [2] ويمكن ايجاد مقاربة في الفهم أكثر دقة في قول المتنبي :-

رميتهم ببحر من حديد   له في البر خلفهم عباب [3]

فقوله (رميتهم ببحر) استعارة ، فقد استعار البحر للجيش القوي ، تعبيراً عن سعته وكثرة عدته وعدده حتى لا يمكن الاحاطة به فهو كالبحر . . اذن الاستعارة قائمة على تشبيه الجيش بالبحر ، فحذف المشبه وهو الجيش وابقى المشبه به ، وأضاف اليه لوازم اخرى تقوي المستعار وهي كلمة البر والعباب ، وهما من لوازم الجيش ، في سيره على الأرض وما يثيره هذا السير الكبير من أديمها . . فكأن بحر الحديد هذا موجود على الحقيقة . وهكذا اضيف إلى الاستعارة ما يؤكد المستعار في مخيلة المتلقي ، والهدف زيادة في التخييل وزيادة في الايهام ، حتى اذا

(١) الرازي . نهاية الايجار ص ٢٥٠ .

(٢) ينظر شفيع السيد . التعبير البياني ص ١٤٢ .

(٣) ديوان المتنبي ٢١٣/١ .

استغرق السامع او القارىء في الربط بين الاستعارة ولوازمها الجديدة ، اكتشف قدرة الشاعر وتمكنه في ايصال المعنى الشعري عبر محاولات من الأبعاد والتوهم . وهذا ما يطلق عليه بالاستعارة المرشحة . . وهي جانب من تفتح الذهن البلاغي وتأمله الطويل الدقيق في النص . . فلا شك في أن هذا الذي أسموه (ترشيحاً) حصل بعد تقص طويل للنصوص ومن دأب على عدم الركون إلى الانواع المعهودة من الاستعارة ، فما دام النص الجيد مضمنا بعدد من الأساليب المتغيرة والمتجددة ، وما دام الشعراء في كل مرة يقدمون ما يثير التعجيب . وأن هذا وحده ما يمنح شعرهم تفوقاً ووجوداً . . فلا بد في المقابل ان تتطور الاساليب البلاغية لكي توازي هذا التفوق المتقدم للنص ، ولا بد للبلاغة من اكتشاف أسباب تجدد الكلام الأدبي كل حين ، وأسباب تأثيره في المتلقي .

أن دأب الشاعر أن يؤثر في المتلقي تأثيراً كبيراً فعمد إلى توسيع افق الكلمات ومد مساحات الخيال وتوسيع احتمالات المعنى ، وذلك بالافادة من أقصى ما يمكن ان تثيره الاستعارة من امكانات . ان التفسير البلاغي للاستعارة المرشحة قائم على عدم غياب المعنى الأصلي في ظل الاستعارة ، وكأنهم ادركوا ما توصل اليه النقد الحديث في موضوع المعنى الاصلي ومعنى المعنى ، ففي اطار الاستعارة بقي المعنى الاصلي مرافقاً للمعنى المستعار ، والاستعارة المرشحة تقوم أصلاً على تقوية المعنى الأصلي ومحاولة اظهاره على الرغم من أنه لم يختف من النص قط . . واذا كان معنى المعنى لا يوجد الا بوجود المعنى الأصلي الذي ينبىء به ظاهر النص ، فإن (الترشيح) وكذلك (التجريد) ، دليل على أن الوعي البلاغي قد ربط بين المعنيين وأوجد علاقة وثوق بينهما . . «وقد يحدث في بعض الاحيان ان يزيد المتكلم في أمر المبالغة ، ويعمقها ويمعن في ارادة المعنى الأصلي للكلمة ، بذكر ما يتصل بهذا المعنى ويتلاءم معه حتى ليخال السامع أو القارىء أن الكلام منصب على هذا المعنى الحقيقي» (1) .

ومن الامثلة المعروفة على التجريد قول زهير :-

لدى اسد شاكي السلاح مقذّف ... له لبد أظفاره لم تقلم (2)

«أي لدى أسد وافي المخالب أو دامي البراثن» (3) . ولو تأملنا بيت زهير المتقدم واطلعنا على

(1) د . شفيع السيد . التعبير البياني ص ١٤٠ .

(2) شعر زهير بن ابي سلمى (صنعة الاعلم الشنتمري) تحقيق د . فخر الدين قباوة دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٠ ص ٢١ .

(3) الرازي . نهاية الايجاز ، ص ٢٥٠ .

طرفي التشبيه لتبين أن الشاعر قد شبه الممدوح بالأسد الشاكي السلاح ، فحذف المشبه وهو المستعار له هنا وأبقى على المشبه به ، لكنه في قوله (اظفاره لم تقلم) قوى طرف المستعار له او المشبه المحذوف (الرجل) اذ الاظفار لا تشير الا اليه ولو أراد تقوية المشبه به أو المستعار لقال وافي المخالب كما أشار الرازي . وهذا ما يطلق عليه البلاغيون الاستعارة المجردة .

ان لجوء الشاعر او توجه الخطاب الادبي إلى هذين القسمين من الاستعارة ليس قائماً على معرفة مخصصة بهذه الانواع ضرورة ، لقد قصد الشاعر توسيع دائرة الاستعارة . لكن التقسيم جاء محصلة لجهد البلاغيين الذين اكتشفوا ميزات هذا الفن البلاغي . . والمهم في كلا القسمين ان الشاعر عمل على ان يقيم حواراً بينه وبين المتلقي فاستماله واستدرجه بتنويع الاستعارة واغماضها وشدة المبالغة فيها . . وايقاع المتلقي في حيرة بين المعنى الأصلي والمعنى المستعار ، وكأن الشاعر أراد من ذلك كله ان يشرك المتلقي في الجهد ويسهم في المعاناة الابداعية ، وليكون فهمه للنص وجهاً من وجوه الابداع .

ب ـ الالتفات (الخطاب الداخلي) :

يظهر الالتفات عناية بالنص الأدبي ، تتجلى في تضليل المتلقي وصرفه عن المعنى العادي المتمثل بالاخبار إلى المعنى الشعري المستمد من بنية الملفوظ الداخلية ، ومن وعي الشاعر بالنص حين يدفع المتلقي إلى ترجيح المعنى الأدبي دون سواه . . فالالتفات كما نفهمه هو تغيير في اسلوب الكتابة الشعرية ، يبرز فجأة في النص ويؤثر تأثيراً مباشراً على صرف سياق الكلام . . وهذا الفهم مبني على تعريف النقد العربي لهذا المفهوم ، ويعد ابن المعتز اول من وضع تعريفاً دقيقاً وشاملاً للالتفات ، اذ قال في كتابه البديع «باب الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار وعن الاخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك . ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر» [1] . فالالتفات اذن يقسم على قسمين انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار ، والانصراف عن معنى . ويبدو أن تقديم القسم الأول على الثاني كان سببا من أسباب شيوع هذا الأسلوب البديعي والبياني في مؤلفات النقاد ، ولأن التغيير الذي يحصل فيه يقدم مثالا أوفى لمفهوم الالتفات فمثل هذا التغيير يحصل بواسطة الضمير ، وهو يشكل أساساً صالحاً لتغيير بنية الكلام من سياق إلى آخر ، مع وضوح شكل هذا التغيير ، لكن الوقوف عند تعريف ابن المعتز وتفحصه ملياً ، قد يوصل إلى مغزى التعريف الحقيقي ، فإذ حفظ ابن

---

(١) ابن المعتز . البديع ص ٥٨ .

المعتز للالتفات قيمته الأدبية حين قال بتغيير المعنى ، فقد أوحى بأن القسم الاول يحتوي ايضا على ميزة تغيير المعنى ، فالتغيير في الضمائر يؤدي لا محالة إلى تغيير في المعنى ، فلماذا أبقى ابن المعتز على القسمين ولم يجعلهما قسماً واحداً ، ما دام احدهما يؤدي إلى الآخر ؟؟

لو دققنا في الأمثلة التي أوردها استشهاداً على الالتفات لتوضح أن التغيير في ضمير المخاطب او الغيبة هو في مآله تغيير في المعنى بل هو نقل للمعنى إلى افق اوسع مما قد يظن . ولو لم يكن الأمر كذلك لما كان لهذا التغيير أدنى فائدة ، ولكان الابقاء على الصيغة غير المعدلة او نقلها إلى الصيغة الجديدة سواء ، لقد كان النقد ممثلا بابن المعتز اكثر ذكاء من أن يساق إلى مسألة غير ذات جدوى كبيرة . اذن كان الفصل بين قسمي الالتفات لاغراض دراسية توضيحية وليس لاغراض منهجية . . ولو فهم الأمر على هذا النمط لما انساق النقاد بعد ابن المعتز إلى الحديث عن انواع متعددة للالتفات ، اكدوا فيها على خاصية نقل المعاني تاركين أساس الالتفات وهو القائم على تغيير نظام النص او الخطاب ، اعتماداً على تغيير في الضمير . . وكان من نتيجة ذلك أن اختلط القسم الثاني من الآلتفات مع فن بلاغي آخر هو الاعتراض ويسميه قدامة بن جعفر الاستدراك [(١)] .

ولتوضيح ما نقصده نورد بيتا من الشعر للشاعر عبد يغوث يمكن أن يكون انموذجاً صالحاً للالتفات :-

وتضحك مني شيخة عبشمية   كأن لم تري قبلي أسيراً يمانياً [(٢)]

لقد وقع الالتفات في البيت حين نقل الشاعر المعنى من الأخبار إلى المخاطبة . . وكان يمكن له أن يبقى البيت كله في حالة الاخبار فيقول (لم تر) ويصبح حينئذ في عهدة الاخبار ، لكن الشاعر لو فعل ذلك لا سقط البيت من الشعر ، فالبيت في حالة الغاء الالتفات يفقد شعريته ويصبح اخباراً عادياً لا يزيد تأثيره على تأثير الخبر في ذاكرة المتلقي . وفي خلوه من الالتفات يعبر عن واقعة خارجية ، فيصبح الضمير الغائب مدلاً على هذا الواقع الخارجي ، لكن الالتفات حول الواقعة الخارجية إلى واقعة داخلية (شعرية) ، فالشاعر لا يخاطب في الالتفات شخصاً موجوداً في الخارج . . بل هو يخاطب ذاته وقومه الذين هم جزء من الذات ، ففي الشطر الأول وجدت المرأة وفي الشطر الثاني غابت المرأة ، وحل محلها الذات الخاصة بالشاعر ، فأصبح الحوار

---

(١) ينظر : أبو هلال العسكري . الصناعتين ص ٤٠٧ . الباقلاني اعجاز القرآن ص ١٤٩ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٢) المفضليات ، شرح الانباري . مطبعة اليسوعيين ، بيروت ١٩٤٠ ص ٣١٦ .

داخلياً بعد أن كان خارجياً . . فقد نقل خطاب الغيبة إلى خطاب الحضور ، وخاطب نفسه واجرى معها حواراً وهذا ما لا وجود له في الواقع ، لأن الواقع يتحدث عن امرأة تضحك من الشاعر . . ويلاحظ ان الشاعر في الشطر الأول لم يصل إلى مستوى الواقعة الشعرية لأنه توقف عند الاخبار ، وهو ليس مهما من الناحية الشعرية فالسخرية والاستهزاء ليس غريباً على من يقع في الأسر ، فهو في عهدة الاعداء مجرد من أية حماية ومعرض لكل زراية ، لا سيما الموقف الصعب الذي كان عليه الشاعر حين أسر [1] .

ويمكن ملاحظة التحول الذي حصل بالالتفات في الشكل الآتي :

الشطر الأول	سياق الأخبار	هـي	واقعة لغوية (خارجية)
الشطر الثاني	سياق المخاطبة	أنتَ ↓ أنا	واقعة شعريه (داخلية)

يلاحظ من المرتسم أن التحول لم يكن مجرد نقل في صيغة الخطاب من الاخبار إلى المخاطبة تطرية لنشاط السامع حسب ، بل كان فيه ما هو أهم من ذلك اذ تم نقل المعنى الخارجي إلى معنى داخلي . . واستبدل الشاعر خطاب الاخر بخطاب الذات معتمدا على المخاطب (أنت) الذي لم يكن موجوداً لحظة تحول الخطاب بواسطة الضمير . . ومن هنا يمكن فهم تعريف ابن المعتز للالتفات ، فمن المرجح أن هناك نوعاً واحداً هو الذي ينقل التغير اللغوي والنحوي بفعل الضمير أي بفعل الالتفات إلى الشعر ، ولا بد أن ابن المعتز يتحدث عن هذا المستوى لا المعنى العادي الذي يقع خارج الشعر .

لقد وسع النقد العربي مفهوم الالتفات ، وذهب بعض النقاد مذاهب شتى في تعريفه وفهمه ، وان انطلقوا من تعريف ابن المعتز نفسه ، لكن التوسع فيه أبعده عن المعنى الأساسي . . يقول قدامة «ومن نعوت المعاني الالتفات ـ وبعض الناس يسميه الاستدراك ـ وهو أن يكون الشاعر آخذ في معنى ، فكأنه يعترضه أما شك فيه أو ظن بأن رادا يرد عليه قوله ، أو سائلاً يسأله عن سببه ، فيعود راجعاً على ما قدمه ، فأما ان يؤكده او يذكر سببه أو يحل الشك فيه ، مثال ذلك قول المعطل :

(١) ينظر المصدر السابق ص ٣١٧ .

تبين صلاة الحرب منا ومنهم   اذا ما التقينا والمسالم بادنُ

فقوله (المستالم بادن) رجوع عن المعنى الذي قدمه حين بين ان علامة صلاة الحرب من غيرهم ان المسالم يكون بادناً والمحارب ضامراً» [1] .

ويردد عدد من النقاد البيت الاخير الذي ذكره قدامة ، مستشهدين به على الالتفات ، ولو وضعنا هذا التحديد في موضع المقارنة مع تعريف ابن المعتز لظهر اختلاف بين الاثنين ، فقد وضع ابن المعتز للالتفات فهماً واضحاً يقوم على تغيير اسلوب الخطاب إعتماداً على (الضمير) ، ودلالة الضمائر ليست خافية قطعاً «أن الضمير اللغوي ينطوي على ازدواجية صريحة فهو كلي في اللغة جزئي في الكلام (أنا) أو (أنت) أو (هو) ضمائر يمكن ان يقولها أي شخص فتعنيه بذاته . وهذه الازدواجية التي حملها الضمير تسمح لنا أن نميز بين الضمير والشخص . فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغه المعروفة (أنا ـ أنت ـ هو) والشخص هو المعني الخارجي . والعلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير ، والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص» [2] . لذا فإن وجود الضمير هو جزء حيوي من عملية الالتفات ، والمقصود به الضمير الملفوظ لا المقدّر . . لأن الملفوظ يساعد المتلقي على ملاحظة التحول في نمط الخطاب من سياق الغيبة إلى الحضور . . كما أن هذا الضمير البارز في الخطاب الشعري يسهم في تضليل المتلقي وايهامه . . ويقدم حازم القرطاجني تصوراً وافياً للالتفات معتمداً على جمع القسمين في تعريف ابن المعتز ، لكنه حين يقسم الالتفات على ثلاثة أقسام ، فإن القسم الأول بعيد عن تمثل هذا المفهوم يقول «وأصناف الالتفات كثيرة . وأكثر ما يعني المتكلمون في البديع من ضروبه ثلاثة اصناف : ١ ـ مما أوهم ظاهره انه كريه وهو مستحب في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك ، نحو قول هوف بن ملحم :

ان الثمانين ـ وبلغتها ـ   قد أحوجت سمعي إلى ترجمان [3]

ويبدو أن حازماً قد جاء بهذا البيت ليتطابق مع رؤيته للالتفات اذ عرفه بقوله «الصورة الألتفاتيه هي ان يجمع بين حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض وأن ينعطف من احداهما إلى الاخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة تكون توطئة للصيرورة من احدهما إلى

(١) قدامة بن جعفر . نقد الشعر ص ١٤٦ ، ١٤٧ .
(٢) سعيد الغانمي . أقنعة النص ص ٥٠ .
(٣) حازم القرطاجني . المنهاج ص ٣١٥ .

الاخر على جهة التحول» [١] . أي أن الشاعر لم يهيّىء لانتقاله من وجه إلى آخر بل انتقل فجأة دون واسطة . . واذ قدم حازم تصوراً دقيقاً للالتفات في تعريفه السابق بيد أن الصنف الأول بعيد عن الالتفات ، فعلاوة على فقدان البيت المستشهد به للشعر اذ اقتصر على الأخبار دون معنى شعري يعتد به ، فهو لا يعتمد الضمير طريقاً للتحول ، والضمير المقصود هو الانتقال بين حالتين من حالات التخاطب (الغائب / الحاضر) (الحاضر / الغائب) . ويقول متحدثاً عن النصف الثاني «أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيء إلى ماله في نفسه من غرض جميل أو غير ذلك ، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض نحو قول جرير :

طرب الحمام بذي الأراك فشاقني   لا زلت في عَلَلٍ وأَيكٍ ناضر» [٢] .

قصد في هذا الصنف ما قصده ابن المعتز نفسه في تعريفه للالتفات ووقع الاختلاف في طريقة الصياغة . . فطريقة حازم في صياغة النصوص النقدية مختلفة عن طريقة ابن المعتز اذ تتصف نصوصه النقدية بالمزاوجة بين الأدب والفلسفة . . بيد أن حازماً لم يشترط وجود الضمير في قسمه الثاني هذا على الرغم من أنه جاء ببيت يقوم الالتفات فيه على تغيير في الضمير (الغيبة / الحضور) وهو من الأبيات التي استشهد بها ابن المعتز في باب الالتفات [٣] . أما الصنف الثالث من الالتفات عند حازم فهو «أن يلتفت إلى نقض خفي داخل عليه في مقصد كلامه أو يخشى تطرق النقض اليه فيحتال في ما يرفع النقض ويزيل التطرف ويشير إلى ذلك ملتفتاً كقول طرفة :

فسقى ديارك - غير مفسدها -   صوب الربيع وديمة تهمي» [٤]

وهذا الصنف لا يختلف كثيراً عن الصنف الذي قبله لأن ما أسماه النقض الخفي والاحتيال في ما يرفع النقض من مكونات مفهوم الالتفات ، وهما جزء منه لا يتجزأ . وما انطبق على هذا المثال الشعري ينطبق على سابقه وهو قول جرير (طرب الحمام) . . بيد أن اشارة القرطاجني إلى هذين العنصرين دليل وعي متقدم من الناقد بقيمة فن الالتفات وتأثيره على المتلقي عن طريق الاخفاء والاحتيال ، وقدم في الوقت نفسه شاهده الشعري السابق القائم على تغيير في نظام الخطاب داخل النص (الحضور / الغيبة) .

---

(١) نفسه ص ٣١٥ .

(٢) نفسه ص ٣١٥ . ديوان جرير ٣٠٧/٢ .

(٣) ينظر ابن المعتز . البديع ص ٥٩ .

(٤) حازم القرطاجني . النهاج ص ٣١٦ . ديوان طرفه ص ٩٣ .

ويحدد ابن الأثير الالتفات بأنه (الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة (. . .) ونحن انما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب من أجله» [(١)] .

وقال الزمخشري : وقد التفت امرىء القيس ثلاثة التفاتات في ثلاثة أبيات في قوله :

تطـاول ليلـك بالأثمـد ونـام الخلي ولـم ترقـد

وبـات وباتـت لـه ليـلة كليلـة ذي العـائر الأرمدِ

وذلـك مـن نبـأ جاءنـي وخبرتـه عن أبي الأسـود

وقال : «تلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه ، ولأن الكلام اذا نقل من اسلوب إلى اسلوب كان ذلك احسن تطرية لنشاط السامع وايقاظا للاصغاء اليه من اجرائه على اسلوب واحد ، وقد تختص مواقعه بفوائد» [(٢)] .

وذهب الباقلاني إلى أن معنى الالتفات هو الاعتراض في الكلام دون أن يخرج على القصد النهائي الذي وضعه ابن المعتز [(٣)] .

والاصمعي هو أول من اطلق اسم الالتفات على هذا الفن البلاغي المعروف ، ذكر ذلك الحاتمي في الحلية وأبو هلال العسكري في الصناعتين وابن رشيق في العمدة قال أبو هلال «أخبرنا أبو احمد قال : اخبرني محمد بن يحيى الصولي ، عن أبي العيناء قال : قال الاصمعي : أتعرف التفاتات جرير ؟ قلت لا فما هي قال :

أتنسى اذ تودعنا سليمى بعود بشامة سقي البشام

ألا تراه مقبلا على شعره ، ثم التفت إلى البشام فدعا له» [(٤)] .

يؤكد هذا ما ذهبنا اليه سابقاً من ان الالتفات يقوم على تغيير في نظام الخطاب من الغيبة إلى الحضور او العكس اعتماداً على الضمير . وهذا عين ماعناه ابن المعتز ، وجل شواهده تقوم على هذا الفهم ، مما يشير إلى أن هذا القسم هو المعني بشكل أساسي بالالتفات اذ يقوم على عدد من المبادىء :-

---

(١) ابن الأثير . المثل السائر ١٨٢/٢ .

(٢) الكشاف جـ١ /١١ / ١٢ . ديوان امرىء القيس ص ١٨٥ .

(٣) الباقلاني . اعجاز القرآن ص ١٤٩ .

(٤) أبو هلال العسكري . الصناعتين ص ٤٠٧ وينظر حلية المحاضرة ص ٥٧ العمدة ٤٦/٢ . ديوان جرير ٢٧٩/١ .

١ ـ انصراف الخطاب الأدبي من الأخبار إلى المخاطبة أو العكس .

٢ ـ يستخدم في هذا الانصراف ضمير ظاهر في النص .

٣ ـ الألتفات تغيير من مستوى الابلاغ العادي إلى مستوى الوظيفة الشعرية .

٤ ـ يقصد من الالتفات ايقاع الوهم وادخال ما يشبه الخديعة في النص لغرض تأكيد شعريته .

٥ ـ الألتفات تغيير في المعنى ، ويستوعب هذا القسم الثاني الذي أشار اليه ابن المعتز والنقاد العرب بعده .

وقد توصل الكاتب سعيد الغانمي في كتابه أقنعة النص إلى تحديد مهم له يجدر أن ننقله هنا ، فهو يتعلق بصميم الفهم الجديد للالتفات ، مستنبط من تعريف ابن المعتز ، يقول متحدثاً عن الضمير « . . فإذا كانت مهمة الضمير أن تتطابق مع ما يقابله من شخص خارجي فإننا حينئذ بأزاء عملية توصيل صريحة وأليفة . أما اذا كان الضمير يشير إلى شخص آخر غير المنادى فأننا حينئذ بأزاء الآلتفات . فالالتفات هو الأشارة إلى شخص بضمير لا يطابقه على طريقة (أياك اعني واسمعي يا جارة) سواء كانت هذه الاشارة بقرينة أو بغيرها . أنه ينادى باستخدام ضمير لغوي معين من الضمائر ، ولكنه في الوقت نفسه يخاطب شخصاً آخر لا يقابله ذلك الضمير . ومن هنا فإن الآلتفات يمثل مداورة في الخطاب تشكل عائقاً امام عملية التوصيل الاعتيادية . فهو يربك العلائق بين داخل اللغة وخارجها ، حيث تشير علائق داخل اللغة إلى ضمير في حين تدل علائق خارج اللغة على شخص لا يتطابق مع ضمير داخل اللغة . ويمكننا تعريف الالتفات بأنه : خطاب شخص بضمير لا يماثله » [(١)] . لكن هذا التحديد يغفل أمرا أساسيا هو الذات الخاصة بالشاعر في اطار التحول من سياق إلى سياق . فالشاعر يضع ذاته في جوهر الخطاب فيوهم المتلقي أن المخاطب بالضمير هو شخص خارجي لكنه في الحقيقة هو ذات الشاعر الخاصة التي تقمصت المخاطب الخارجي . فحين يقول جرير :ـ

متى كان الخيام بذي طلوح   سقيت الغيث ايتها الخيام [(٢)]

فان تحول سياق الكلام من الغيبه إلى الخطاب ، جاء عبر تمثل موقف الشاعر الخاص بضمير المخاطب (التاء) ، فقد توحد المخاطب الخارجي مع ذات الشاعر ، وأصبح جزءاً منه ، واذا كان

---

(١) سعيد الغانمي . أقنعة النص ص ٥١ .

(٢) ديوان جرير ٢/٢٧٨ .

المخاطب الخارجي عادة متوهم ، فإن الضمير أنما يعبر عن الذات الخاصة . . كما أن اقتصار التعريف على خطاب الشخص ، لا يتلاءم مع الالتفات ، اذ يقوم جزء منه على مناداة غير العاقل مثل بيت جرير الآنف . . كما أن المثل الذي أتى به وهو (اياك اعني واسمعي يا جارة) لا علاقة له بفحوى كلامه . . لأنه في التحديد السابق تحدث عن مستويين للكلام خارجي وداخلي ، وفي هذا المثل ، مستويان خارجيان فقط ، الشخص المعني ، والشخص غير المعني الذي كان واسطة للآخر . . كما ان هذا المثل لا يعتمد الضمائر ضرورة لذا فإن ادخاله في الالتفات ليس مناسباً . .

ان تركيز البحث على الضمير الذي يحدث التحول بواسطته يمنح الالتفات شخصية ثابتة داخل فنون البلاغة ، وأن عناية النقد بالالتفات مدعاة لتقدير أهمية المتلقي داخل هذا الفن . وتقدير أهمية المتغيرات الأسلوبية في عملية الايصال الشعري .

«خلاصة ونتائج»

اذا كانت الظاهرة الأدبية عند العرب ، من الظواهر اللصيقة بحياتهم والمفعمة بالدأب والعناية فإن الشعر هو موئل هذه العناية في اغلب العصور ، وكان لهذا تأثيره في مجمل العملية الأدبية سواء تعلق الأمر بكتابة النصوص أم بطريقة تلقيها . . ان التلقي بصفته نشاطاً مكملاً للإبداع كان مدار اهتمام النقد وموضع عنايته فقد درس النقد وتفحص سلوك المتلقي ومدى تأثير النص ، وكيفية هذا التأثير . . والعوامل التي تساعد على زيادة التفاعل مع النص .

لقد درس النقد الأدبي الظاهرة الأدبية ، انطلاقاً من أن بنية الأدب هي بنية تواصلية ، تعتمد اللغة مجالاً فنياً واسعاً مفعماً بالايحاء وهي أيضاً طريق التوصيل الوحيد في الأدب . اذ أن وجود الأدب مستمد من متلق له سامع أو قارىء . فجاءت عناية النقد باللغة وبالوسائل البيانية المتفرعة عنها ، فالاستعارة والمجاز والكناية والتشبيه وما سوى ذلك من الأساليب البيانية انما تعني المتلقي أولا وآخراً . كما أن التفريعات داخل الفن الواحد مثل أنواع المجاز وأساليب التشبيه قد وجدت أساساً لتأكيد الفعل القولي وضمان تأثيره . ان العناية بطرق قراءة النصوص واختلافها من ناقد إلى آخر دليل على أن الجهد النقدي كان يعمل على ايجاد أحسن طرق القراءة وأوفاها فالقراءة دليل الحيوية والتجدد ، وهي طريق مهم من طرق العناية بالنص . . فالقارىء متلق يحول صور الكلمات البصرية إلى صور ذهنية ، ويتفاعل مع الألفاظ والرموز اللغوية والتراكيب كي يسبر غورها ويفتح ما انغلق منها ، ليصبح النقد امكاناً مفتوحاً على الاحتمال والتعدد . والنص الأدبي في ذاكرة النقد الأدبي ليس نصاً عفوياً سهلاً ، يكتبه صاحبه في ساعات فراغه ليستريح بعد ذلك ويبتهج ، انه محصلة جهد ابداعي ومخيلة خلاقة ، شديدة الحساسية ، ومعاناة وكد في معرفة اللغة واستخدامها استخداماً يثير المتلقي . . فهو عملية معقدة صعبة التحقيق ولن يقوم بها الا من اكتمل الفن لديه ونضجت الموهبة عنده ، واستقام في اسلوبه الكلام الشعري . واذا كان الأمر كذلك فمن الطبيعي ان يكون التعامل مع النصوص على وفق ما بذل في ايجادها من جهد . . فالمتلقي في النقد العربي هو ذلك الذي يستطيع أن يصل إلى جوهر النص الأدبي ، فهو ليس كائناً سلبياً يمر على النص مرّ الكرام ، بل يتمعن في اجزائه ، جملِهِ وتراكيبه ، واستخدامات اللفظ فيه . . بيد ان هذا لا يعني أن فهم النص متوقف على فئة قليلة من الناس ، فالنقد معني بالمعاني الجمهورية ، تلك التي تحمل تأثيرها الواسع إلى الناس كافة ، ولعل النقاد المتأثرين بالفلاسفة والفلاسفة أنفسهم اقرب إلى

هذا التصور من غيرهم ، ومع ذلك فإن تلقي النصوص ما كان ليتم دون بذل الجهد ، فجوهر العملية الأدبية التفاعل بين الطرفين وهذا التفاعل يتطلب من المتلقي المعرفة والدربه ورياضة النصوص .

وعلى مدى عصور الأدب العربي الأساسية شكل المتلقي ركناً مهماً من أركان الأدب عند العرب ، وقد أظهر البحث ان هذا الموضوع ما كان موضوعاً ثانوياً في معظم الكتابات النقدية بل كان محركاً ودافعاً باتجاه تأصيل النص الأدبي واكتشاف قيمه الجمالية .

ويمكن اجمال ما توصلنا اليه بالنقاط الآتية :-

١ ـ العلاقة بين النص والمتلقي علاقة وثوق وترابط ، فهناك اتفاق ضمني بين الطرفين تكشف أبعاد النص أنساقه ، وتوضح تكويناته . . فالمتلقي موجود في ذاكرة الشاعر بشكل ما من الأشكال .

٢ ـ يحتوى النص على متلق ضمني ، متضمن في النص ، ويناسب وجوده النص زماناً ومكاناً شكلاً وموضوعاً ، فهو مجموعة السنن والاعراف الجمالية والفنية التي تحضر في مخيلة الشاعر وقت الكتابة ، والمتلقي الضمني يؤثر في انتاج النص ويوجه بعض مساراته .

٣ ـ عني النقد العربي في جانب مهم منه بتوجيه المتلقي نحو فعل من الأفعال او ما يطلق عليه في نظرية الأدب بمحاكاة الأفعال . . وهذا النوع من التلقي يتطلب تكييفاً للخطاب الأدبي ليتجاوز اللذة الجمالية المحض ، والحث على الأفعال وحّد كلمة النقد حول غاية الأعمال الأدبية ، فما الأدب ان لم يكن حاثاً على الفضائل ؟ ولم تقتصر هذه العناية على الفلاسفة بل شملت النقاد أيضاً . ويعني هذا ان العناية بالتلقي وجدت أساساً قوياً ترتكز اليه .

٤ ـ ان التذوق الجمالي موصول بالفعل الاخلاقي ، اذ الوعي الذي يحصله المتلقي هو الجامع بين الاثنين ، وعلى هذا فإن طاقة العقل غير مستبعدة في مجمل عملية الأدب انتاجاً وتلقياً . وإذا كانت الحضارة الاغريقية توصف عادة بعنايتها بالعقل ، فإن الثقافة العربية لم تغفل ذلك اطلاقاً . فقد بين البحث أن الحدث القولي والبياني مرتبط بالسلوك وبالفعل الذي يحث عليه العقل ، فهي اذن ليست ثقافة قولية بل هي ثقافة تستند إلى العقل وتنطلق منه .

٥ ـ للعرب ميزة في نظرية التلقي ، قد تجعل للأدب العربي افتراقاً عن بعض الاداب الأخر . . وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسين : الأول القرآن الكريم اذ أوجد نوعين من التلقي احدهما مرتبط بالآخر ، هما التلقي الشفاهي والقراءة . . فالانصات لتلاوة القرآن الكريم هو تلق شفاهي سيظل ما بقيت للزمان بقية ، اذ لا يكتفى بقراءة القرآن فلا بد من السماع اذن ،

والسماع تلق شفاهي دون شك . . الاخر هو الشعر ، والشعر العربي ينشد ويغنى ، أي أنه بحاجة إلى متلق شفاهي والانشاد وان لم يكن مقتصراً على الشعر العربي بيد أن للشعر العربي موسيقاه الخاصة واوزانه وتفريعاته الموسيقية الكثيرة ، فالانشاد يكاد يصبح جزءاً من بنية الشعر . فالشعر يستدعي متلقياً شفاهياً ، وحين انتشرت وسائل القراءة والنشر ، بقي الانشاد ملازماً للشعر ، وظلت مهرجانات الشعر تعتمد المتلقي الشفاهي وسيلة للتفاعل والاستجابة . والثقافة الشفاهية ليست عيباً ولا منقصة ، فهي تعاصر التدوين وتعاصر القراءة ، وقد تنبه بعض المفكرين في الغرب مؤخراً إلى أهمية الشفاهية فأدخلوها في مجال عنايتهم .

٦ ـ للقراءة منهج واضح في الكتابات النقدية العربية ، فإذا كان الناقد هو أحد القراء المهمين الذين يتلقون النص ويستجيبون له ، فإن منهج القراءة قائم على الروية واعمال العقل والفكر ، واذ يشترط النقد العربي سلامة أدوات القارىء الفنية والمعرفية ، وسلامة النص ، فإن النقاد يتفاوتون في قراءة النصوص على وفق منهج الناقد أو طبيعة النص ، فبينما توجد قراءات عابرة للنصوص لا تتوقف كثيراً عند نقاط الجودة والاثارة فيها ، فإن قراءات آخر تغوص في بنية النص وتكشف أبعاده . . وعلى هذا فإن النقد العربي طوال تاريخه يمثل جانبين من القراءات . . وقد اعتنينا عناية خاصة بالقراءات العميقة للنصوص ، اذ تبرز فيها شخصية المتلقي ، واستخلصنا رأيا مفاده أن القراءة تعد ركناً مهماً ومكوناً أساسياً من مكونات نظرية التلقي عند العرب .

٧ ـ التأويل وجه آخر من أوجه تلقي النصوص الأدبية واذ يوصف التأويل عادة بأنه قائم أصلاً على الاختلاف فإن النقد العربي لا يمتثل لهذه المقولة ولا يتطابق معها . . فالتأويل هو تعدد القراءات ، وقد تكون كل القراءات التأويلية مهمةدون ترجيح ، فالقراءة التأويلية ليست ضرورة مضادة لما سبق نافية لكل ما سواها ماضياً وحاضراً بل هي قراءة دقيقة تعتمد الفن والذوق والمعرفة ، تكشف ممكنات النص وتشير إلى احتمالاته ، فهي تضيف وتغني ولا تخالف ضرورة . واستخلصنا أمثلة من التراث العربي تؤكد أن التأويل في الأدب ليس منتجاً للاختلاف ، وليس ضرورة ان تتقاطع القراءات التأويلية ، لقد كان من المهم فرز اصطلاح التأويل من غيره لاسيما التفسير والشرح ، على الرغم من صعوبة الفصل بين هذه المسميات الثلاثة بسبب تداخلها في البحوث النقدية والفكرية . بيد أن النقد العربي في بعض مراحله أوجد ما يمكن عدّه تمييزاً وفرزاً لمصطلح التأويل . ووضعه موضعاً خاصاً .

٨ ـ لقد كان أحد اهتماماتنا في هذا البحث ، علاقة التخييل بكل من التأويل والعقل . ان

ابعاد العقل عن الشعر كان تفسيراً متسامحاً فيه لتعريف ابن سينا للشعر ، وقد وضحنا ذلك في حينه وفي مكانه ، وتوصلنا إلى أن اعمال الروية والدراية في النص من علامات التلقي المهمة عند العرب ، فلا يمكن أن يغيب العقل عن مجمل عملية تلقي الخطاب . فالتخييل اذن يعمل في ضوء العقل لأن جوهر خطاب الأدب وحقيقته احداث التغيير في المتلقي ، وهذا التغيير اذا ما ألغى العقل لن يكون تغييراً حقاً ، لأن المهم هو وعي الفعل لا الفعل ذاته . . ويقود هذا الوعي إلى تكامل شخصية المتلقي وسلامة احساسه الجمالي .

«المصادر والمراجع القديمة»

- ابن الأثير - ضياء الدين ،أبو الفتح نصر الله بن محمد بن مكرم بن عبد الكريم الموصلي (٦٣٧هـ) . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة . مطبعة نهضة مصر - القاهرة د . ط / د . ت . أما الجزء الثاني والجزء الثالث فهما غير تلك الطبعة . ط٢ ، منشورات الرفاعي . الرياض .

- ابن البناء - المراكشي العددي . الروض المريع في صناعة البديع . تحقيق رضوان بنشقرون ، د . ط / ١٩٨٥ .

- ابن جني - أبو الفتح عثمان (٣٩٢هـ) . الخصائص . تحقيق محمد علي النجار ط٤ . دار الشؤون الثقافية . بغداد .

- ابن حيوس - أبو الفتيان محمد بن سلطان بن محمد (٤٧٣هـ) الديوان . تحقيق خليل مردم بك . مطبوعات المجمع العلمي بدمشق ١٩٥١ . د . ط .

- ابن رشيق - القيرواني - أبو علي الحسن الأزدي (٤٥٦هـ) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ط٤ / ١٩٧٢ .

- ابن سلام - محمد (٢٣١هـ) طبقات فحول الشعراء . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، د . ط / د . ت .

- ابن سنان الخفاجي الحلبي - أبو محمد عبدالله بن محمد بن سعيد (٤٦٦هـ) سر الفصاحة ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ١٩٦٩ / د . ط .

- ابن سينا - أبو علي الحسين بن عبدالله بن الحسن بن علي (٤٢٨هـ) . الشعر من قسم المنطق من الشفاء ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٦ / د . ط . الخطابة من قسم المنطق من الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم . القاهرة / ١٩٥٤ د . ط .

- ابن طباطبا العلوي - محمد بن أحمد (٣٢٢هـ) . عيار الشعر ، تحقيق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام . القاهرة ١٩٥٦ ، د . ط .

- ابن عربي - أبو بكر محمد بن علي الملقب بمحيي الدين (٦٣٨هـ) فصوص الحكم تعليق : أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي - لبنان ، د . ط / د . ت .

ذخائر الاعلاق ، شرح ترجمان الأشواق ، تحقيق محمد عبد الرحمن الكروي ، د . ط / د . ت .

- ابن الفارض - شرف الدين أبو حفص عمر (٦٣٢هـ) ، الديوان ، مكتبة القاهرة ١٩٥١ د . ط .

- ابن قتيبة - أبو محمد عبدالله بن مسلم (٢٧٦هـ) ، الشعر والشعراء ، تحقيق الدكتور مفيد خميس ، دار الكتب ، بيروت ط٢ ، ١٩٨٥ .

تأويل مشكل القرآن ، شرح وتحقيق السيد أحمد صقر ، دار احياء الكتب ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د . ط / د . ت .

- ابن المعتز - عبدالله بن محمد (٢٩٦هـ) ، البديع ، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكي ، د . ط / د . ت .

- الديوان - تقديم كرم البستاني ، دار صادر - بيروت - ١٩٦١ ، د . ط / د . ت .

- ابن ناقيا البغدادي - عبدالله بن محمد (٤٨٥هـ) ، الجمان في تشبيهات القرآن ، تحقيق د . احمد مطلوب ، د . خديجة الحديثي ، دار الجمهورية ، بغداد ١٩٦٨ ، د . ط .

- ابن وهب الكاتب - ابو الحسن اسحاق بن ابراهيم ، البرهان في وجود البيان ، تحقيق ، د . أحمد مطلوب ، د . خديجة الحديثي ، ص١ / ١٩٦٧ .

- أبو تمام - حبيب بن أوس الطائي - الديوان ، تحقيق الدكتور ايليا حاوي ، دار الكتاب اللبناني ، د . ط / د . ت .

ديوان الحماسة ، تحقيق الدكتور عبد المنعم أحمد صالح وزارة الثقافة والاعلام - الجمهورية العراقية ، سلسلة كتب التراث (١٠١) ١٩٨٠ .

- أبو حيان التوحيدي - علي بن محمد بن العباس (٤٠٠هـ) ، الامتاع والمؤانسة ، صححه

وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د . ط / د . ت .

- أبو نواس - الحسن بن هاني (الديوان) تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، القاهرة ١٩٥٣ ، د . ط .

- أبو هلال العسكري - الحسن بن عبدالله بن سهل (٣٩٥هـ) كتاب الصناعتين ، تحقيق : علي محمد البجاوي محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار الفكر العربي ط٢ / د . ت .

ديوان المعاني ، مكتبة القدس ، د . ط / ١٣٥٢هـ .

- أرسطو طاليس - فن الشعر ، تحقيق د . عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة العصرية ١٩٥٣ ، د . ط / د . ت .

كتاب ارسطو طاليس في الشعر . أبو بشر متى بن يونس القنائي ، من السرياني إلى العربي ، تحقيق وترجمة الدكتور شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧ ، مع دراسة حديثة في البلاغة العربية .

- أسامة بن منقذ - (٥٨٤هـ) البديع في نقد الشعر ، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد ، د . ط / د . ت .

- الآمدي - أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (٣٧٠هـ) ، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق ، محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة العلمية ، لبنان د . ط / د . ت .

- الباقلاني - أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر (٤٠٣هـ) ، اعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، د . ط / د . ت .

- البحتري - الوليد بن عبيد ، أبو عبادة (٢٨٤هـ) ، ديوان البحتري ، دار القاموس الحديث ، بيروت ، د . ط / د . ت .

- التهانوي - محمد علي الفاروقي ، كشاف اصطلاحات الفنون ، تحقيق لطفي عبد البديع . المؤسسة العصرية العامة ١٩٦٣ ، د . ط .

- الجـــــاحـظ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبين ، مؤسسة الخانجي ، القاهرة ، د . ط / د . ت .

الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، ط٢ ، مصر ، د . ت .

- الجـــرجـــاني - أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١هـ) ، أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ .

دلائل الاعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د . ت / د . ط .

- الجـــرجـــاني - القاضي علي بن عبد العزيز (٣٦٦هـ) ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي ، ط٢ ، ١٩٥١ .

- جـــــريـــر - ديوان جرير (١١٤هـ) تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه ، دار المعارف مصر / د . ط ، د . ت .

- الخـطـابـي - أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي (٣٨٨هـ) ، بيان اعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، د . ط / د . ت .

- الـــــــرازي - فخر الدين بن محمد بن عمر ، نهاية الايجاز في دراية الاعجاز ، تحقيق ، الدكتور بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥ .

- الرمـــــاني - أبو الحسن علي بن عيسى بن علي عبدالللة (٣٨٤هـ) رسالة النكت في اعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها د . محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله ، د . ط / د . ت .

- الزركـــشـي - البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، عيسى الحلبي ، القاهرة ١٩٥٧ ، د . ط .

- الزمـخـشـري - أبو القاسم جاراللة محمود بن عمر (٥٣٨هـ) ، تفسير الكشاف عن

حقائق التنزيل وعيون الاقاويل في وجود التأويل، دار الكتاب اللبناني، د. ط / د. ت.

- زهير بن أبي سلمى - الديوان (صنعة الأعلم الشنتمري)، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط٣ / ١٩٨٠.

- السجلماسي - أبو القاسم الانصاري، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط١ / ١٩٨٠.

- السكاكي - أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (٦٢٦هـ) مفتاح العلوم، ط١، ١٩٣٧.

- السهروردي - أبو النجيب عبد القاهر بن عبدالله بن محمد، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٦.

- طرفة بن العبد - الديوان - مع شرح ورواية الاعلم الشنتمري، اعتنى بتصحيحه مكس سلغسون، مدينة شالون، مطبعة برند / ١٩٠٠، د. ط.

- الفارابي - أبو نصر (٣٣٩هـ)، فلسفة أرسطو طاليس، تحقيق الدكتور محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١ د. ط.

- رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن فن الشعر، تحقيق، عبد الرحمن بدوي، النهضة العصرية ١٩٥٣.

- الفرزدق - شرح الديوان - قدم له وعلق على حواشيه سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، منشورات مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣، د. ط.

- قدامة بن جعفر - أبو الفرج (٣٢٦هـ)، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣ / د. ت.

- القرشي - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والاسلام، تحقيق، د. محمد علي الهاشمي ١٩٨١، د. ط.

- القرطاجني - أبو الحسن حازم (٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق

محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الاندلسي ، لبنان ، د . ط / د . ت .

- كعب بن زهير - شرح الديوان ، صنعة الامام ابي سعيد الحسن بن الحسين السكري ، نسخة مصورة عن دار الكتب ١٩٥٠ ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .

- المتنبي - الديوان ، وضعه عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت - لبنان ، د . ط / د . ت .

- المرزباني - الموشح أبو عبيد الله محمد بن عمران (٣٨٤هـ) وقف على طبعه واستخرج فهارسه محب الدين الخطيب ، ط٢ ، القاهرة ، ١٣٨٥هـ .

- المرزوقي - أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (٤٢١هـ) ، شرح ديوان الحماسة نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، ط١ / ١٩٥١ .

- النابغة - الديوان ، تحقيق كرم البستاني ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٠ ، د . ط .

«المراجع الحديثة والمترجمة»

- الدكتور ابراهيم أنيس - دلالة الألفاظ ، مكتبة الانجلو العصرية ، ط٢ / ١٩٦٣ .
  موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو العصرية ، ط٢ / ١٩٦٥ .
- الدكتور احسان عباس - تاريخ النقد الادبي عند العرب ، دار الأمانة ، د . ط / د . ت .
- الدكتور أحمد مطلوب - دراسات بلاغية ونقدية ، دار الرشيد للنشر ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات (١٩٦) ، د . ط / د . ت .
- الدكتور ادريس بن مليح - الرؤية البيانية عند الجاحظ ، ط١ / ١٩٨٤ .
- الدكتور الفت كمال الروبي - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ط١ / ١٩٨٣ .
- برند شبلنر - علم اللغة والدراسات الادبية ، ترجمة وتقديم الدكتور محمد جاد الرب ط١ / ١٩٨٧ .
- الدكتور بهجت عبد الغفور الحديثي - دراسات نقدية في الشعر العربي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، ط١ / ١٩٩٢ .
- بيلنسكي - الممارسة النقدية ، ترجمة الدكتور فؤاد مرعي ومالك صفور ، سلسلة النقد الأدبي ، ط١ / ١٩٨٢ .
- تزفيطان طود وروف - الشعرية ، ترجمة شكرى البخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، د . ط / د . ت .
- توفيق الزيدي - مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، إلى نهاية القرن الرابع ، ١٩٨٥ د . ط / د . ت .
- الدكتور جابر أحمد عصفور - الصورة الفنية في التراث النقدي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ط . ١٩٧٤ .
  مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ / د . ط .

- جان بول ساتر - ما الأدب ، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٤ ، د . ط .

- جان كوهين - بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ / ١٩٨٦ .

- الدكتور حمادى صمود - التفكير البلاغي عند العرب ، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية ١٩٨١ ، د . ط .

الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ، الدار التونسية للنشر ١٩٨٨ / د . ط .

- روبرت . سي . هول - نظرية الاستقبال ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، سوريا ، د . ط . د . ت .

- روز غريب - النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ، دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٥٢ .

- روزنتال - م .ل شعراء المدرسة الحديثة ، ترجمة جميل الحسيني ، بيروت ١٩٦٣ ، د . ط .

- ريتشاردز - مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، مراجعة الدكتور لويس عوض ، المؤسسة العصرية العامة للتأليف ١٩٦١ ، د . ط .

- رينيه ويلك واوستن وارين - نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ، ط١ / ١٩٧٢ .

- الدكتور زكريا ابراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، د . ط / د . ت .

- ستفين أولمان - دور الكلمة في اللغة ، ترجمة الدكتور كمال محمد بشر ط٣ ، ١٩٧٢ .

- سعيد الغانمي - أقنعة النص ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩١ .

- الدكتور شفيع السيد - التعبير البياني ، مكتبة الشباب ، مصر ١٩٧٧ ، د . ط .

- شكرى المبخوت - جمالية الالفة ، النص ومتقبله في التراث النقدي - بيت الحكمة -

قرطاج ، تونس ، ١٩٩٣ ، ط١ .

- الدكتور شوقي ضيف - البلاغة تاريخ وتطور ، دار المعارف ، مصر ١٩٦٠ ، د . ط .

- الدكتور صلاح فضل - علم الاسلوب ، مبادئه واجراءاته ، ط٣ ، ١٩٨٨ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة .

نظرية البنائية في النقد الأدبي - وزارة الثقافة والاعلام دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧ ط٣ .

- الدكتور عاطف جودة نصر - الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الاندلس للطباعة والنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٧٨ .

- الدكتور عبد القادر المهيري - عبد السلام المسدي ، حمادى صمود (كتاب جماعي) النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص ، الدار التونسية للنشر ١٩٨٨ ، د . ط .

- عدد من الباحثين السوفييت - نظرية الأدب - ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد ١٩٨٠ / د . ت .

- الدكتور عز الدين اسماعيل - التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، د . ط / د . ت .

الأسس الجمالية في النقد العربي ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، د . ط / د . ت .

- الدكتور عصام قصبجي - نظرية المحاكاة في النقد العربي ، ط١ / ١٩٨٠ .

- الدكتور عفت الشرقاوي - قضايا انسانية في اعمال المفسرين ، دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٨ ، د . ت .

- علي الجندي - الشعراء وانشاد الشعر ، د . ط / د . ت .

فن التشبيه ، ط٢ ، ١٩٦٦ .

- علي حرب - التأويل والحقيقة ، ط١ ، ١٩٨٥ ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر .

- غراهام هوف - الاسلوب والاسلوبية ، ترجمة كاظم سعد الدين ، سلسلة آفاق ، بغداد ، ١٩٨٥ ، د . ط .

- غوستاف غرنباوم - دراسات في الأدب العربي ، مكتبة الحياة ، بيروت ، د . ط / د . ت .

- لطفي عبد البديع - التركيب اللغوي للأدب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط١ / ١٩٧٠ .

- لوسيان غولمان - البنيوية التكوينية ، مؤسسة الابحاث الأدبية ، ط١ / ١٩٨٤ .

- الدكتور ماهر مهدي هلال - جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، دار الرشيد ، بغداد ، سلسلة دراسات (١٩٠) د . ط / د . ت .

- الدكتور محمد رضا مبارك - فخري بن الرازي بلاغيا ، منشورات وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية ، سلسلة التراث (٤٩) ١٩٧٧ ، د . ط .

- الدكتور محمد الصغير بناني - اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ / ١٩٩٣ .

- الدكتور محمد عابد الجابري - النظرية اللسانية والبلاغية ، عند الجاحظ ، ط١ / ١٩٨٦ دار الحداثة ، بيروت .

- الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي - بنية العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ ، بيروت ١٩٨٦ .

- الدكتور محمد عثمان نجاتي - الشعر الجاهلي ، ط٢ / ١٩٧٣ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .

- الدكتور محمد مفتاح - الادراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ / ١٩٦١ .

- الدكتور محمود عبدالله الجادر - دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٧٧ .

- الدكتور مصطفى السعدني - شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين ، دار الرسالة للطبع ، بغداد / ١٩٧٩ ، د . ط .

- الدكتور نوري حمودي القيسي - المدخل اللغوي في نقد الشعر ، دار المعارف ، الاسكندرية ، د . ط / د . ت .

- نيكولاى برد يائيف - الدكتور عادل جاسم البياتي - الدكتور مصطفى عبد اللطيف ، تاريخ الادب العربي قبل الأسلام ، وزارة التعليم العالي ، والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ ، د . ط .

- ولبـرس . سكوت - العزلة والمجتمع ، ترجمة فؤاد كامل بغداد ، دار الشؤون الثقافية ط٢ ، ١٩٨٦ .

خمسة مداخل إلى النقد الأدبي ، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي . دار الشؤون الثقافية بغداد ، د . ط . / د . ت .

«المصادر الأجنبية»

1 - Kurt Mueller - Vollner - The Hermeneutics Reader - First Published in the United Kingdom, 1980.

2 - Tompkins, Jane P. ed. Reader - Response Criticism.

The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London, 1980.

3 - Wolfgang Iser. The Implied reader. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London 1974.

4 - Wolfgang Iser and Sonford Busick, Language of the ansayable.

Columbia University Press New York, 1939.

«المجـــلات»

آفاق عربية ـ عدد (١٢) سنة ١٩٩٢ . دار الشؤون الثقافية ـ بغداد .

آفاق عربية ـ عدد (١٠) سنة ١٩٩١ . دار الشؤون الثقافية ـ بغداد .

التراث الشعبي ـ عدد (٢) ١٩٩٢ . دار الشؤون الثقافية ـ بغداد .

الثقافة الاجنبية ـ عدد (١) ١٩٩٢ . دار الشؤون الثقافية ـ بغداد .

دراسات سيميائية أدبية لسانية ، دراسات سال المغرب . عدد ٧ ، ١٩٩٢ .

مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس (ندوة المصطلح النقدي) عدد خاص ، ٤،١٩٨٨ .

العرب والفكر العالمي عدد (٣) ١٩٨٨ ، مركز الانماء القومي ، بيروت .

العرب والفكر العالمي عدد (٤) ١٩٨٨ ، مركز الانماء القومي ، بيروت .

الفكر العربي المعاصر (من النص إلى التأويل) عدد ٦٠ ـ ٦١ ، مركز الانماء القومي - بيروت ، باريس ١٩٨٩ .

د. محمد رضا حسين علي مبارك (العراق)

* دبلوم عال في الدراسات الأدبية واللغوية ١٩٨٨ .
* ماجستير في الدراسات الأدبية واللغوية ١٩٩٠ .
* دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وادابها ١٩٩٤ ، كلية الاداب - جامعة بغداد .

الأعمال المطبوعة :

* الغجري العاشق - شعر ١٩٧٩ ، دار الرشيد - بغداد .
* خطوات بلا جسد - شعر ١٩٨٦ ، دار الشؤون الثقافية - بغداد .
* اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (دراسة نقدية) ١٩٩٣ دار الشؤون الثقافية - بغداد .
* كهف السندباد - (دراسة نقدية) الرمز والاسطورة في شعر خليل حاوي .

ملخص السيرة العملية :

* محاضر في جامعتي بغداد وصنعاء وجامعة الحديدة .
* عمل مديراً للبرامج الثقافية في تلفزيون الجمهورية العراقية وفي إذاعة بغداد .
* عمل محرراً للصفحات الثقافية في مجلة آفاق عربية وفي مجلة فنون .
* نشر عدداً من الدراسات الأدبية والقصائد الشعرية في المجلات العراقية والعربية وشارك في المؤتمرات العلمية داخل العراق وخارجه .









إذا كان نظام البيان ممتداً في جانبيه العقلي والوجداني فكيف يحد المتلقي بنظام غير محدد أصلاً؟ وليس هنا موضع إشكالية معينة في الفكر، لأن الإشكالية توجد حين لا يوجد جواب شاف يستجيب لسؤالها.. ولكنها مواضعة فكرية أثبتها نظام البيان العربي وفصَّلها، وأوجد لها حيزاً في كتب النقد والبلاغة. فالمتلقي هو الكائن المحدود في مواجهة نظام واسع الآفاق مطلق الإمكانات. وأمام حرية المتلقي في تقويم النص تقف حدود اللغة. التي تجمع النص والمتلقي في حيز واحد محدد الأبعاد.. وطبيعة اللغة محددة لفنون القول، ولولا هذا التحديد ما اجتهد الأدباء في سلسلة طويلة من طرق المجاز والعدول.. كل ذلك خروج على هذا التحديد، وهو مع ذلك موصول بإمكانات اللغة.. إنه خروج على اللغة وعودة اليها في الوقت نفسه. وتنويع لا يُلغي الأصل، فالمتلقي إذاً هو المطلق من حيث الفكر المحدد من حيث اللغة وبين الإطلاق والتحديد تشكل فعل التلقي ويتجلى الحوار المطلوب مع النص.

